中国出版集团重点图书出版资助项目

A PICTORIAL GUIDE TO THE HISTORY OF CHINESE MUSIC

人民音乐出版社

编撰 刘东升(执笔) 袁荃猷





中国音乐史图鉴

（修订版）



二千又七年九月

暢安王世襄時年九十有三



国家文物局、中国文物研究所研究员、
国家文物鉴定委员会委员、中央文史研究馆研究馆员

王世襄先生为本书题字

序　言

《中国音乐史图鉴》是中国艺术研究院音乐研究所的研究人员和资料工作人员共同编撰的，经过他们长期的辛勤劳动，已经展现在广大读者面前，这是近年来中国音乐史学研究领域显著成果之一。

我国各民族共同创造的音乐文化源远流长，而且保留下来丰富的史料，其中有：(1)文字记载，包括音乐文献以及唐代以来的各种乐谱；(2)形象资料，包括地上保存的和地下发掘的有关文物；(3)社会调查资料，包括古代乐曲的遗音或流风余韵。本书取材，即以形象资料为主，以其他两种资料为辅，使三者互相印证补充，从而展现出丰富多彩的中国音乐发展史画卷。

古代文献中常有记载不周密或错误之处，需要形象资料或社会调查资料来加以补充、澄清或纠正。例如，新石器时代尚无文字，而根据考古发掘新石器时代中期的一音孔陶埙测音，发现它能发出小三度音程。商代的文献不多，而根据商代晚期的五音孔陶埙测音，发现它能发出八个连续半音。到春秋战国之际，乐律学又有很大的进展，湖北随县出土的曾侯乙墓编钟六十四件，提供了确凿的证据。这些资料充分说明了中国乐律学有它的来龙去脉，自成体系。

又如，秦朝曾设立音乐机构"乐府"，不见于史书记载，但西安秦始皇陵出土铜钟一件，上铸"乐府"二字，可以证实当时有此官署。"汉承秦制"，汉代初年也设立乐府，规模较小。《汉书·礼乐志》说，汉武帝"乃立乐府，采诗夜诵"。这里所说的"立"是扩大的意思。乐府的乐歌大致可以分为"鼓吹曲"和"相和歌"两类。前者用于祭祀、仪仗、军队及典礼中，后者即"街陌谣讴"，源出于民歌。乐府中有"鼓员"、"吹鼓员"，大概是专门演奏鼓吹曲的。山东肥城孝堂山汉画像石、成都出土的汉画像砖等，都有骑吹图像。乐府中有从事歌咏的"讴员"。据记载，"执节者歌"，讴员兼管打拍子。汉画像石乐队中，有的人拍掌打拍子，有的人袖手而坐，都是讴员。济南无影山出土的百戏泥塑俑，在伴奏乐队之后，有七人袖手而立，他们也都是讴员。此外，汉代的"七盘舞"、"鱼龙曼衍"、"象人"、"百戏"等，都可以从汉代画像石上看到，不但可以看到栩栩如生的表演形象，而且可以看到表演的场面和布局。虽然作画的人要从美术角度安排画面，但总不致于距离现实太远。

汉代以后，形象资料保存下来的更多。魏晋南北朝时期，民族迁徙频繁。当时河西地区（今甘肃黄河以西）社会生活比较安定。中原人民不断地迁到这里以至今新疆，新疆和中亚人民也不断地迁到这里以至中原。民族的杂居，导致音乐文化的交流。甘肃嘉峪关魏晋墓砖画中的乐舞图，表现的大概是鲜卑或匈奴族乐舞。今新疆拜城克孜尔石窟壁画中，还保留着两晋及南北朝时期中外乐舞交流融合的生动的形象资料。所用乐器中，有当地的乐器，如筚篥；有外来乐器，如琵琶；有中原乐器，如笙、箫（排箫）、阮咸等。甘肃敦煌莫高窟和山西大同云冈石窟等处的佛教壁画中，也都保留着南北朝时期的乐舞图。

唐代乐舞的成就，在敦煌壁画中也有所反映。唐朝和各邻国有广泛的音乐文化交流。日本至今还保存着当年传去的乐器、乐谱以及舞蹈用的服装、器具等。自宋元以后，在我国内地，民间音乐和戏曲活动日益开展，音乐继续向深度和广度发展，产生了多种多样的乐曲形式，为戏曲的形成创造了条件。如宋代流行的"唱赚"是组合小曲而成的套曲，又分为"缠令"和"缠达"两类，在"诸宫调"中都是重要的成分。《事林广记》中的唱赚图，显示出表演唱赚的形式及伴奏乐器。山西洪洞县明应王殿元杂剧壁画描绘了演员和伴奏人员演出前的场景，反映出元杂剧的演出已经达到成熟阶段。金元杂剧舞台上，乐队在前台伴奏，后来就横列一排，坐在上下场门之间。受中国戏曲影响的日本"歌舞伎"，演出时仍然是这样布局。19世纪在日本的华侨演戏，乐队都坐在上下场门之间（见日本长崎1889年出版的《明清乐之刊》中"唐人跃之图"）。这些都是音乐史上的重要资料。

本书编者对美不胜收的图片反复鉴定，精选五百余幅，汇编于此。读者展卷，一目了然，不仅可以掌握中国古代音乐发展的历程和规律，获得清晰而深刻的印象，而且面对这些珍贵文物的图像，也会不由得产生无限美感。

阴法鲁

1988年2月4日于北京

目　录

（一）远古至战国

我们的祖先经历了漫长的原始社会。在全国这一时期的文化遗址中，发现多种原始乐器及乐舞图像，形象地反映了原始音乐的面貌。夏代（约公元前20世纪－公元前17世纪）、商代（约前17世纪～约前11世纪）、西周（约前11世纪～前770年）是奴隶社会。春秋战国（前770～前221年）时期奴隶社会逐渐瓦解，并转化为封建社会。在急速变化的历史过程中，音乐文化常常出现繁荣发展的局面。古代人民制作了编钟、编磬等精美的乐器，供统治者享乐的乐舞亦盛行于世。

1．乐　舞

原始时期的音乐和舞蹈是紧密结合在一起的。这些乐舞与先民们的狩猎、畜牧、耕种、战争等多方面的生活有关。青海省大通县上孙寨出土舞蹈纹彩陶盆（图1·1·1），口径29厘米、腹径28厘米、底径10厘米、高14厘米。是迄今所知可估定年代的最古老的原始舞蹈图像，距今约五千余年，属新石器时代遗物。在陶盆内壁上，有三组舞者，每组5人，手挽手列队舞蹈。舞者头上有下垂的发辫或装饰物，身边拖一小尾巴，可能是扮演鸟兽的装饰。在原始乐舞活动中，人们常把自己打



1·1·1　大通上孙寨舞蹈纹彩陶盆

扮成狩猎的对象或氏族的图腾，这类乐舞反映了先民的狩猎生活。《尚书·益稷篇》载："击石拊石，百兽率舞。"此画面仿佛使我们看到先民们在原始乐器，如骨笛、陶哨、陶埙、石磬的伴奏下，欢乐歌舞的情景。

青海西宁宗日新石器时代遗址舞蹈纹彩陶盆(图1·1·2)，口径22.8厘米、腹径24厘米、底径9.9厘米、高12.5厘米。内壁上部有两组舞者，分别为11人和13人，手挽手列队舞蹈，下身似着裙装，舞姿美观大方。甘肃酒泉干骨崖新石器时代遗址舞蹈纹彩陶罐(图1·1·3)，口径7厘米、腹径10.5厘米、底径3.2厘米、高10.4厘米。罐体绘舞者18人，分为6组，每组3人，并列舞蹈，舞者身材修长、腰肢纤细，似有长裙曳地，正在轻歌曼舞。

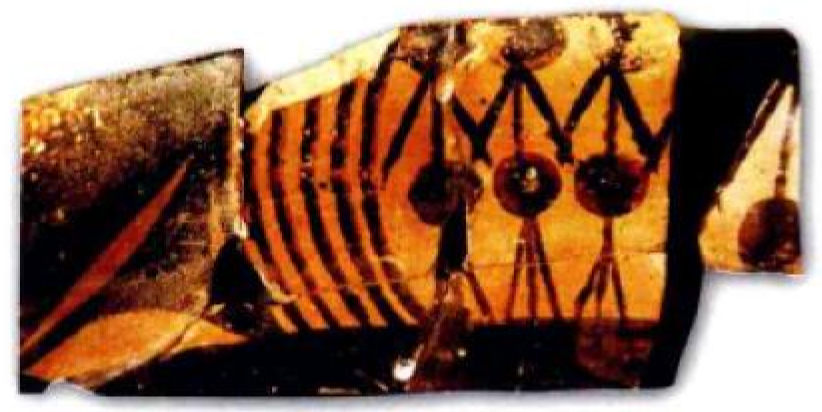


1·1·2　西宁宗日舞蹈纹彩陶盆





1·1·3　酒泉干骨崖舞蹈纹彩陶罐



1·1·4 武威磨嘴子舞蹈纹彩陶盆(残)

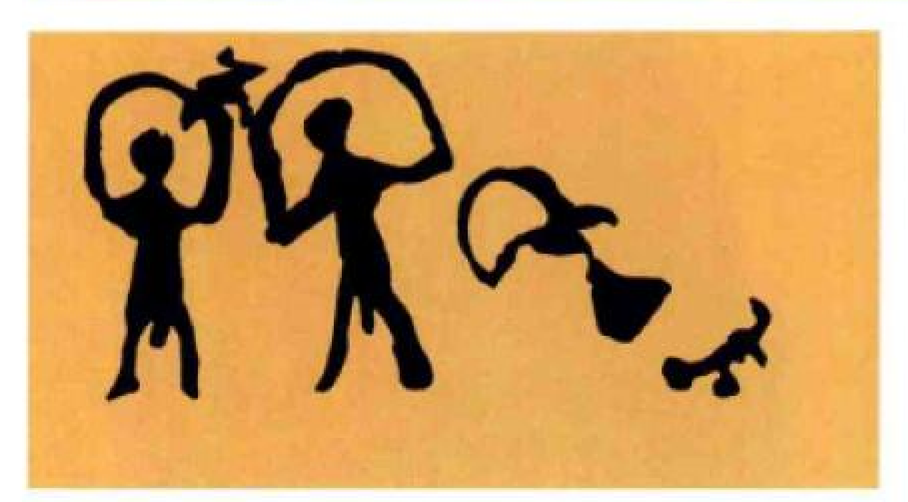


1·1·5 武威磨嘴子舞蹈纹彩陶盆摹本复原



1·1·6 狼山乐舞岩画

甘肃武威磨嘴子新石器时代遗址舞蹈纹彩陶盆（残）（图1·1·4～1·1·5）口径29.5厘米、腹径28.5厘米、底径约11厘米、高约14厘米。内壁绘两组舞者，每组9人，手挽手起舞，步调整齐划一，形象近于图案化，可能是经过操练的较大型的集体舞蹈。相传甘肃会宁、广东曲江等地，以及流失海外的文物中都有类似的舞蹈纹陶盆发现，它们生动形象地反映了先民们丰富多彩的乐舞活动。



1·1·7 狼山乐舞岩画摹本(一)





1·1·8 狼山乐舞岩画摹本(二)



1·1·9 狼山乐舞岩画摹本(三)

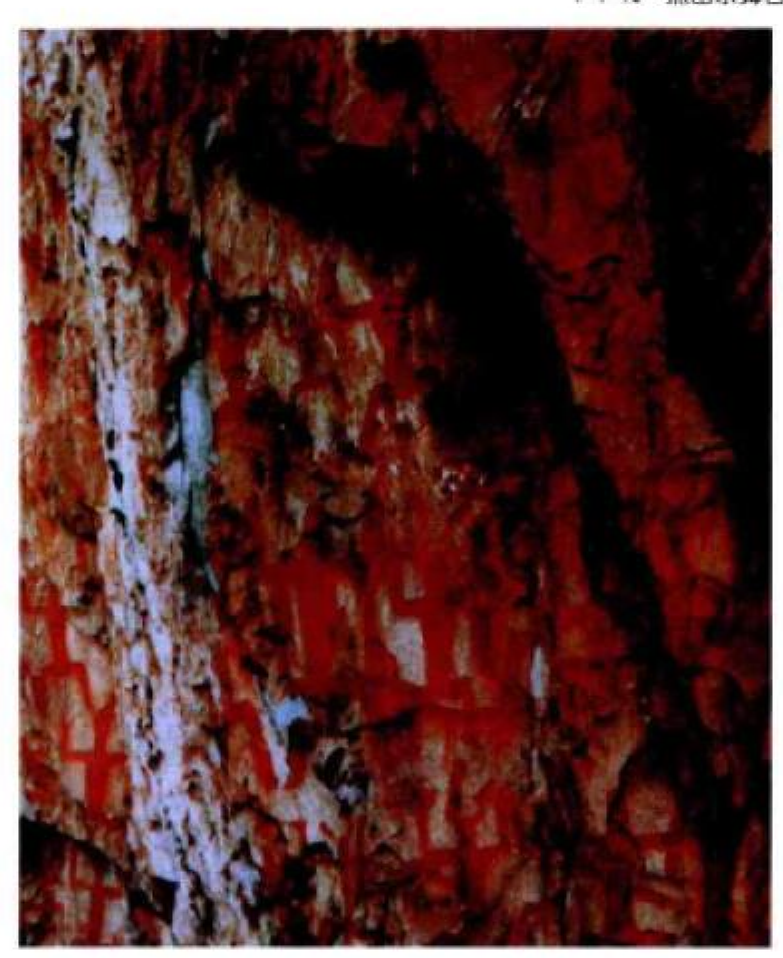
在我国云南、广西、贵州、内蒙古、新疆、西藏、四川、甘肃、黑龙江等地区都发现过古老的岩画，有的岩画中有乐舞场面。由于我国地域广大，各地区各民族社会发展历史不平衡，这些岩画的准确创作年代尚难断定。它们多数产生在中原地区进入奴隶社会或封建社会之后，大量出现是在秦汉时期，有的延续到封建社会晚期。其中不少画面反映的内容是原始社会的艺术活动，如内蒙古阴山山脉狼山地区岩画中的乐舞场面（图1·1·6）形式多样，有单人舞、双人舞和数人列队表演的集体舞（图1·1·7）。其中有一画面，一排4人，手挽手翩翩起舞。画面四周有围框，似是表示房屋或洞穴，反映出这是室内的乐舞活动（图1·1·8）。还有一幅集体舞蹈场面（图1·1·9），有十几个舞者，其中4人有很长的"尾饰"，有人身上蒙着扮演各种鸟兽形象的伪装，模拟着鸟兽的形态动作。

甘肃嘉峪关市西北黑山石刻画像中有一幅30人舞蹈的画面（图1·1·10）。表演者分上中下三层列队横排，有人双手叉腰，有人一手叉腰，头上都有尖长状饰物，似雉翎。还有人持弓箭，前面设有箭靶，有人作练武状。从整个画面看，可能是练武，也可能是习舞。在原始社会，部落之间战争频繁，所以产生了带鼓动和操练性质的军事舞蹈。

广西壮族自治区宁明县花山崖画中有远古骆越民族（壮族祖先）的乐舞场面（图1·1·11），舞蹈动作多是双手上举、两腿叉开，舞姿粗犷有力。



1·1·10　黑山乐舞石刻



1·1·11　花山乐舞崖画



1·1·12　甲骨文中的求雨之舞(一)



1·1·13　甲骨文中的求雨之舞(二)

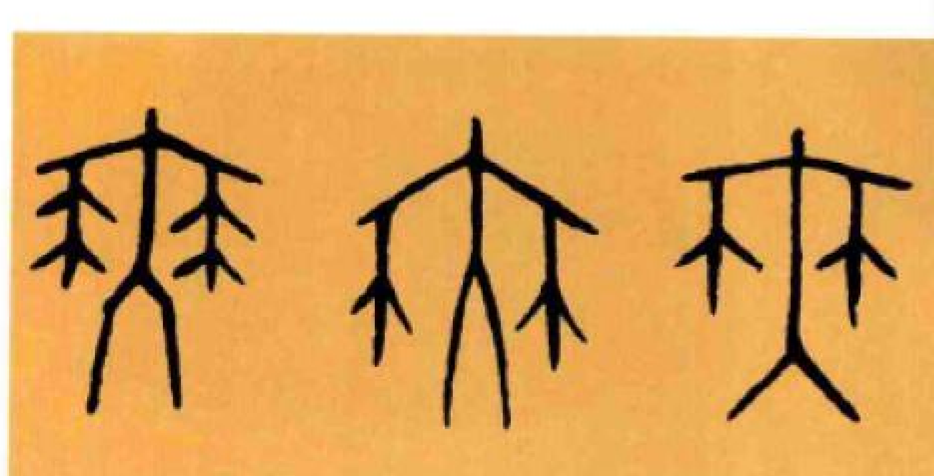
在商代卜辞(甲骨文)中见到的乐舞有《隶舞》、《雩舞》、《羽舞》、《昰舞》等。这些乐舞多用于求雨，也有的用于祈年或祭祀祖先、山川。由巫师作舞，或商王亲自作舞。

这是甲骨文中求雨之舞的记载(图1·1·12～1·1·13)：

“庚午卜贞：乎(呼)昰舞，从雨?”(罗振玉《殷墟书契前编》6 · 26 · 2)

“壬申卜：多[illegible]舞，不其从(纵)雨？”(黄濬《邺中片雨初集》卷下40 · 5)。“昰舞”之“昰”，多读做征伐之征，可能是一种武舞。甲骨文中的“舞”字作[illegible]或[illegible](图1·1·14)，像一人手持牛尾或其他动物的尾巴舞蹈之形。





1·1·14　甲骨文中的“舞”字



1·1·15　百花潭铜壶



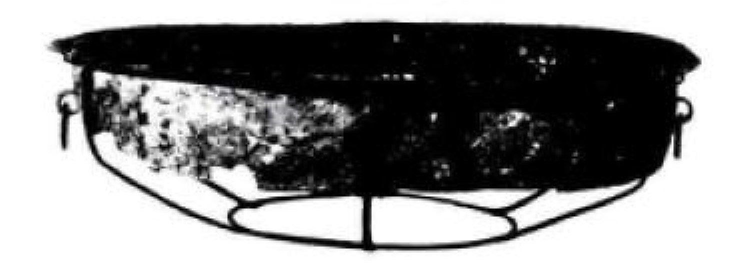
1·1·16 百花潭铜壶乐舞图摹本



1·1·17 宴乐渔猎纹铜壶



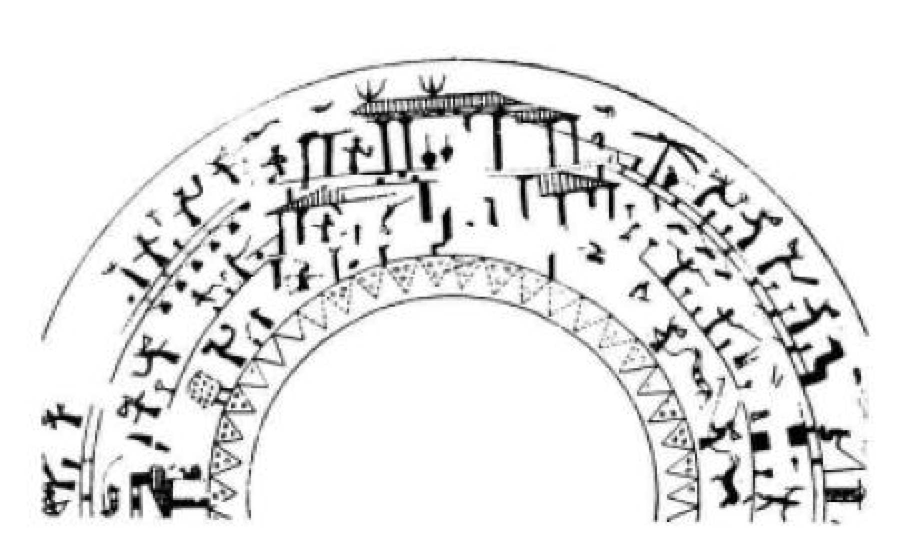
1·1·18　宴乐渔猎纹铜壶乐舞图拓本



1·1·19　战国铜鉴

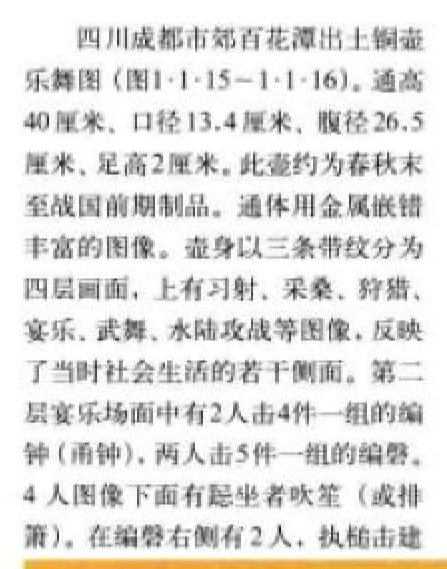


1·1·21　礼县唱歌俑瓶





1·1·20　战国铜鉴花纹中的乐舞图摹本



四川成都市郊百花潭出土铜壶乐舞图（图1·1·15－1·1·16）。通高40厘米、口径13.4厘米、腹径26.5厘米、足高2厘米。此壶约为春秋末至战国前期制品。通体用金属嵌错丰富的图像。壶身以三条带纹分为四层画面，上有习射、采桑、狩猎、宴乐、武舞、水陆攻战等图像，反映了当时社会生活的若干侧面。第二层宴乐场面中有2人击4件一组的编钟（甬钟），两人击5件一组的编磬。4人图像下面有跽坐者吹笙（或排箫）。在编磬右侧有2人，执槌击建鼓，4人执矛舞蹈。与此壶形制相近的还有一件传世铜壶，其嵌错图像纹饰中有乐舞场面（图1·1·17－1·1·18），通高31.6厘米、口径10.9厘米、足高11.9厘米。有两人击4件一组的编钟（甬钟），1人击5件一组的编磬，1人吹角（?），1人击建鼓。整个乐队在一套钟磬架下面演奏，两个支柱作怪兽状。这两件铜壶上的图像均为生动的乐舞表演场面。

河南辉县出土铜鉴乐舞图（图1·1·19－1·1·20）。约为战国制品。器物虽已残破，但在质地极薄的碎铜片上发现有细如发丝的纹饰，上有宴乐、狩猎、草木等画面。中部房屋两边悬有编钟、编磬。钟为钮钟，共5件，由两人演奏。磬也是5件，有3件清晰可见，由两人演奏。演奏者双手执槌，姿态优美。

甘肃礼县池村唱歌俑瓶（图1·1·21），通高38厘米、上径4.5×7.2厘米、底径7.8×12.2厘米。春秋时代（公元前770～前476年）遗物。乐俑高鼻深目、面宽耳阔，似在昂首高歌，形象生动。

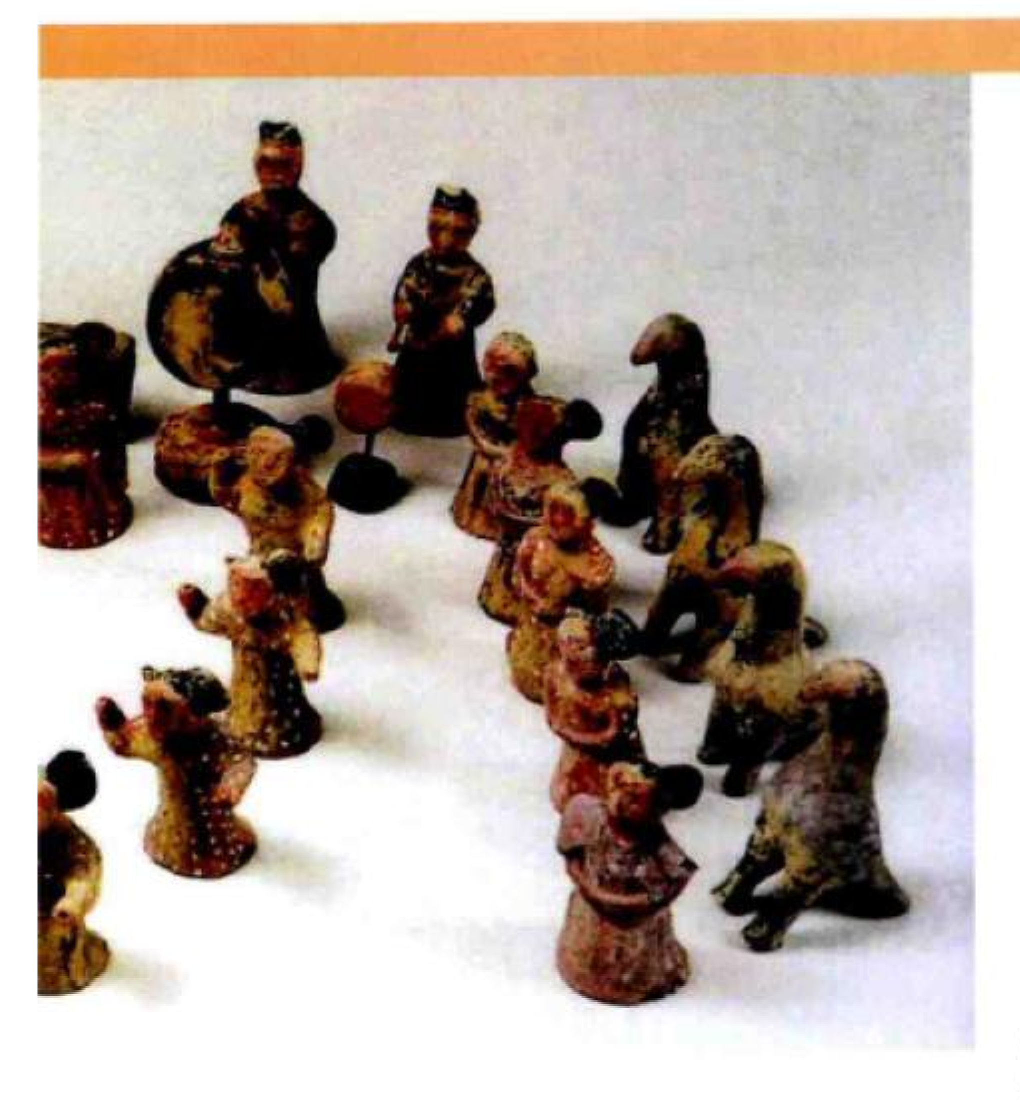
1·1·22 章丘战国墓乐舞俑



1·1·23 章丘战国墓击磬俑



1·1·24 章丘战国墓弹琴俑

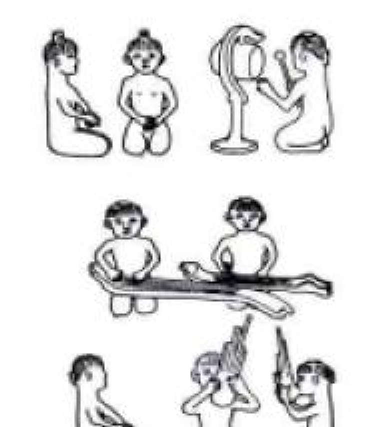


山东章丘女郎山战国墓乐舞俑（图1·1·22～1·1·24）共26件。女俑表演者11人，服饰不同，有歌者、舞者之分。两侧有10女俑伫立，可能在观赏或等待交替上场表演。男俑5人，演奏钟、磬、琴、大小建鼓等乐器。其中歌者高7.9厘米、舞者约7.3厘米、奏乐者8.8～9.2厘米。另有祥鸟8只，分列两旁。形象地反映了“齐讴女乐”的歌舞情况。

浙江绍兴306号战国墓铜屋模型（图1·1·25），通高17厘米、面宽13厘米、进深11.5厘米。在此铜质屋模型内，数人跽坐于地。有击鼓，吹笙者；有膝上横置弦乐器，双手弹奏者；还有2人双手交置于腹前，似为歌者（图1·1·26）。这是一座越国墓葬，此屋屋顶上竖立图腾柱，柱上端蹲一只鸟。屋内人物可能是在进行与祭祀有关的奏乐活动。



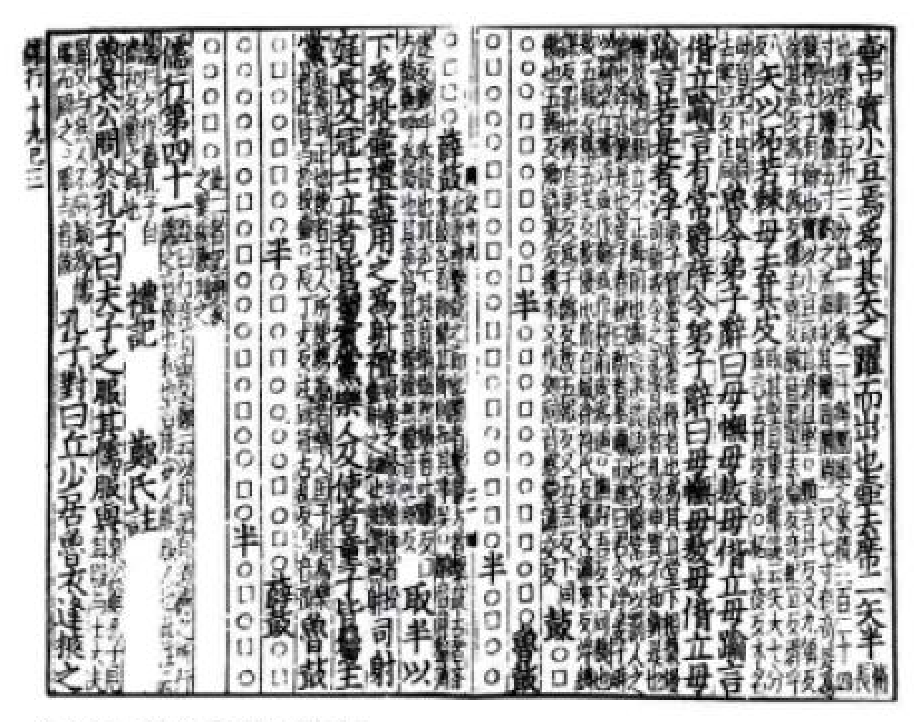
1·1·25　战国铜屋



1·1·26　战国铜屋内人物示意图

《礼记》中的鼓谱（图1·1·27）。周代以来，宴享宾客时，常举行各种竞技游戏，如投壶即是其中一种。河南南阳沙岗店出土的汉代画像石中有“投壶”图像（图1·1·28）。在投壶活动中，有“投壶礼”，还要演奏鼓乐。《礼记·投壶篇》中记录了两段鼓谱。郑玄注：“此鲁、薛击鼓之节也。圜者击鼙，方者击鼓。古者举事，鼓各有节，闻其节则知其事也。”

鼓在古代乐舞和社会活动中占有重要的地位。凡神祀、社祭、鬼享、军事、宴乐等场合都使用鼓，也就是郑玄所说的凡要“举事”，必以击鼓为号令。此“鼓语”是鲁、薛两国所用，其圆形符号为击鼙鼓，鼙鼓是一种用于军旅的小鼓；方形符号为击大鼓。此谱没有标注时值长短的符号，尚难演奏，但它是文献所载年代最早的打击乐谱。



1·1·27 《礼记·投壶》中的鼓谱



1·1·28 汉画像石中的“投壶”

2. 乐　器

这个时期的乐器，考古发掘的实物有骨笛、埙、磬、钟、铙、鼓等。河南舞阳贾湖遗址发现骨笛25件，为五孔、六孔、七孔和八孔等形制，大多数为七音孔笛。用鹤的尺骨制成，图中所示的两件（图1·2·1），左长22.2厘米、右长23.6厘米、直径约1.1厘米。以其一端为吹口，可吹奏现代的民歌曲调，音准、音质尚好，已达到六声或七声音阶。此遗址距今约8000年，属新石器时代早期遗物。

浙江余姚县河姆渡遗址骨笛（图1·2·2～1·2·4），距今约七千年。出土40余件，也是用鸟禽类的肢骨制作的，长约5～11厘米，管身穿1－3个圆孔，有的内腔另插一根肢骨，近似现代的儿童乐器竹哨。部分骨笛还可吹出简单的音调。最初，可能是先民用它们发出的音响诱捕飞禽，后来在乐舞活动中作为乐器使用。

江苏吴江梅堰遗址、甘肃永靖莲花台黑嘴头遗址、山东茌平陈庄遗址也出土过这类骨笛。新疆巴楚县脱库孜萨来遗址曾出土南北朝时期的三孔骨笛（不完整，据推测缺少吹口一端），似是现代塔吉克族流行的鹰骨笛的早期制品。

上述骨笛是我国笛箫类乐器的雏形和远祖，也是迄今所知世界上年代最早的笛，标志着我国史前音乐文明的高度发达。



1·2·2　河姆渡遗址骨笛(一)

1·2·1　舞阳贾湖遗址骨笛

1·2·3　河姆渡遗址骨笛(二)

1·2·4　河姆渡遗址骨笛(三)

埙是原始社会出现的吹奏乐器，它的按音孔不断增加，成为可以吹奏曲调的旋律乐器。河姆渡遗址陶埙（图1·2·5），长6厘米，有一个吹孔，是目前所知年代最早的埙。西安半坡村仰韶文化遗址埙（图1·2·6）全长5.8厘米、中径2.8厘米、孔径0.5厘米。此遗址距今约六千年。开闭一个按音孔，可发小三度的两个音。山西万泉县（现属万荣县）荆村出土3件陶埙，为新石器时代遗物。1件呈管形，高5.4厘米，无按音孔（图1·2·7）。1件呈椭圆形，高7.7厘米，有一个按音孔（图1·2·8）。1件呈球形，有两个按音孔（图1·2·9）。



1·2·5　河姆渡遗址陶埙



1·2·6　半坡遗址陶埙



1·2·7　荆村遗址陶埙(一)



1·2·8　荆村遗址陶埙(二)



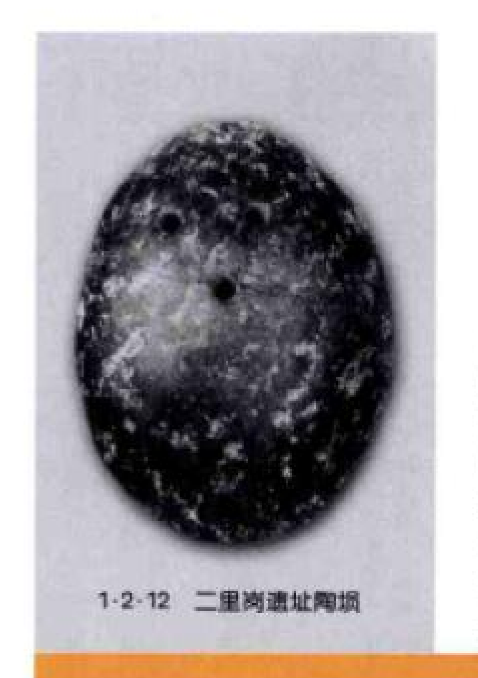
1·2·9　荆村遗址陶埙(三)



1·2·10　火烧沟遗址陶埙（一）



1·2·11　火烧沟遗址陶埙（二）

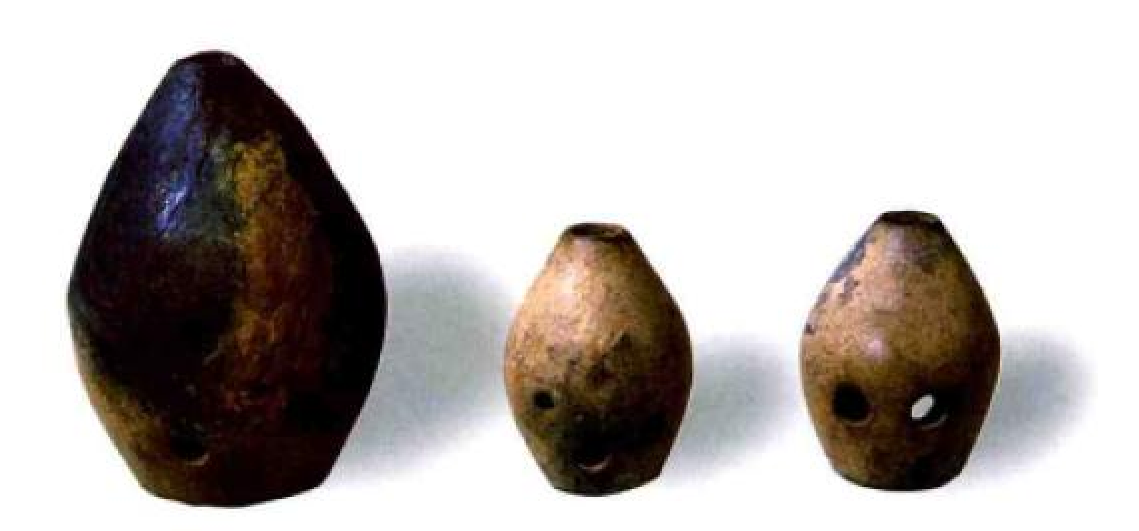


1·2·12　二里沟遗址陶埙

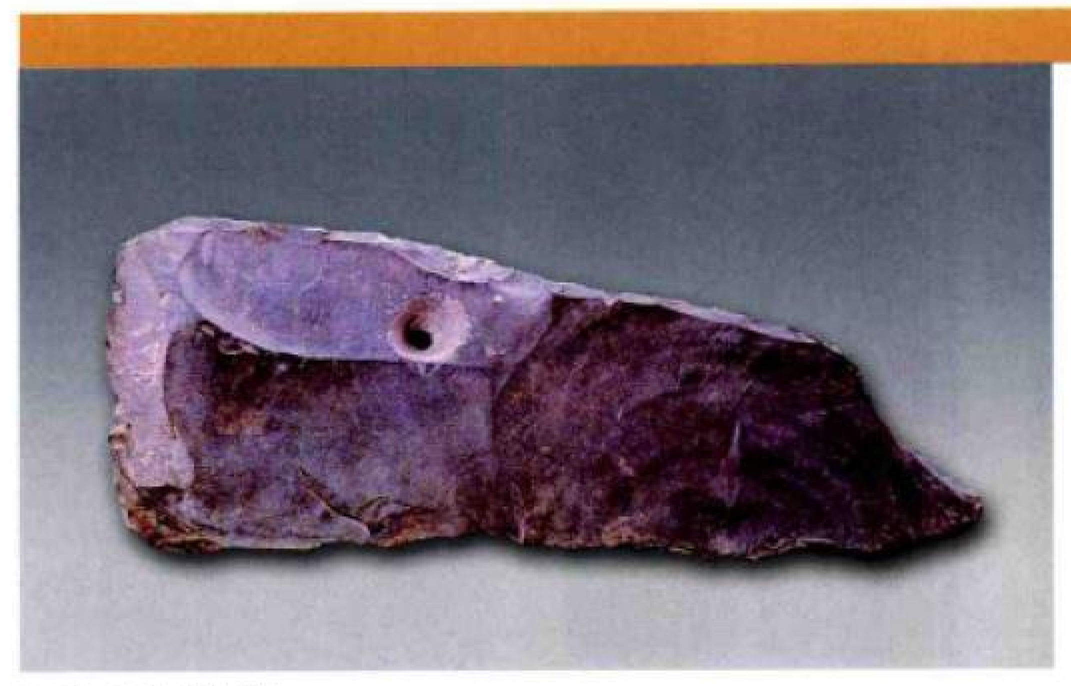
甘肃玉门火烧沟文化遗址陶埙（图1·2·10～1·2·11），约为新石器时代晚期或夏代遗物。共出土20余件，大部分是彩陶制品，其中10余件已经残破，有9件保存完好。通高约8～10厘米。这些陶埙的外形均呈扁平的圆鱼形状，顶端鱼嘴部位有吹孔，两肩各有一个按音孔，鱼腹部左下侧还有1个按音孔。埙体多饰以网纹或条纹彩绘。用开闭不同手指组合成六种指法可发四个乐音，构成四声音阶。山东潍坊姚官庄龙山文化遗址也出土有新石器时代晚期的陶埙，埙体呈球形，高3.3厘米，小巧玲珑。其顶端有一个隆起的吹孔，旁开一个按音孔，可发小三度音程的两个乐音。在属于大汶口文化的苏北地区邳县小墩子曾发现属于同一时期的陶埙。



1·2·13　安阳侯家庄骨埙



1·2·14　辉县琉璃阁陶埙



1·2·15 东下冯遗址石磬



1·2·16 陶寺遗址石磬

商代的埙多为平底卵形，但也有其他形制的。所用质料有陶制、石制、象牙制、骨制等。如河南郑州二里岗早商遗址陶埙（图1·2·12），高8.5厘米。呈椭圆形，有三个按音孔。河南安阳殷墟侯家庄1001号墓骨制埙（图1·2·13），高5.34厘米。埙体前后刻兽面纹，制作精美，呈橄榄形，有五个按音孔。河南辉县琉璃阁150号殷墓陶埙(图1·2·14)，共3件，1大2小，分别高7.3厘米、4.2厘米、4.3厘米。呈平底卵形，各开五个按音孔，可发八个连续半音。后世的埙大都是平底卵形，埙的制作在商代晚期已趋向规格化。

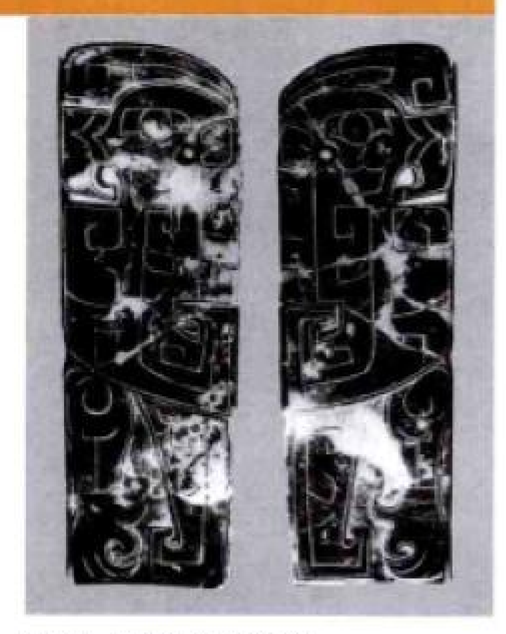
磬是打击乐器。它可能源于某种石制片状的劳动工具，如石铲之类。先民们在生产实践中，发现石制工具能发出悦耳的声音，便用来为乐舞伴奏，于是出现了磬。目前所知，早期原始形制的石磬有山西夏县东下冯遗址石磬（图1·2·15），长69厘米、高55厘米，系打制而成。山西襄汾陶寺遗址石磬（图1·2·16），长95厘米、高32厘米，也系打制而成。两磬为夏代遗物，距今约四千年左右。其他地区如甘肃榆中县马家山遗址、河南禹县阎砦遗址均发现有早期打制石磬。



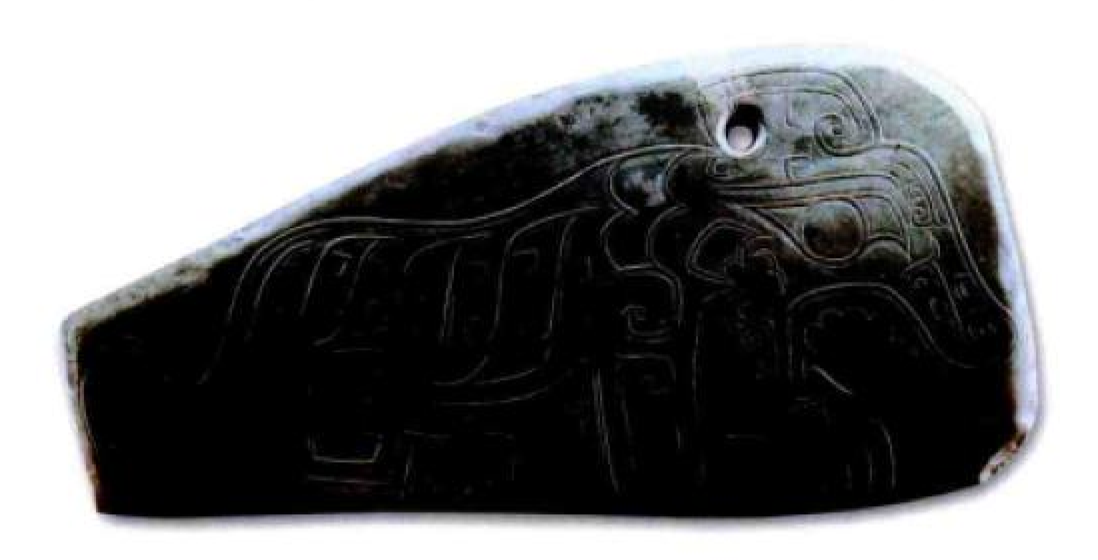
1·2·17　妇好墓石磬



1·2·18　妇好墓石磬铭文



1·2·19　妇好墓鸱鸮纹石磬



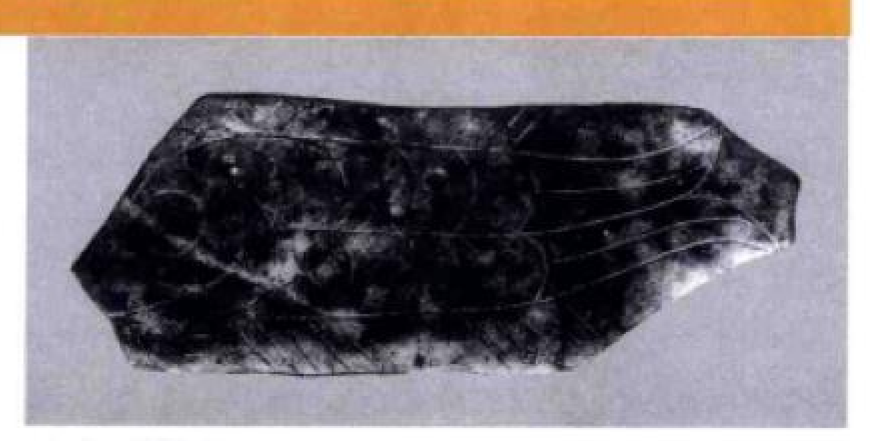
1·2·20　安阳武官村虎纹石磬

商代石磬形制多样，河南偃师二里头遗址出土一件早商时期石磬，磬面经过加工磨制，比东下冯遗址和陶寺遗址石磬已有很大的进步。在罗振玉编《殷墟古器物图录》中曾著录6件石磬，其形制尚未定型，个别石磬有雕刻花纹。安阳殷墟西区墓葬曾出土6件石磬，呈不规则的长五角形，边有一至两个圆孔，有的磬面绘有似鸟或兽状的纹饰。安阳小屯商代奴隶主妣辛（妇好）墓出土两件石磬，属武丁晚期（约公元前12世纪初）遗物。其中一件呈长条形，上窄下宽，上端宽8.5厘米、下端宽12厘米，近顶端有悬挂用的圆孔，在磬身一侧刻有铭文"妊冉（或释作竹）入石"四字（图1·2·17—1·2·18）。妊冉可能是国族名或人名，"入"是纳贡之意，意即妊冉入贡的石磬。另一件呈扁平的长方形，磬石黑色，一端成弧形，长25.6厘米，宽6.7～8厘米（图1·2·19）。磬面雕有鸱鸮形纹饰，鸱鸮作站立状，钩喙大眼，短冠短翅，长尾向内卷曲，爪刚健有力，雕刻十分精美。顶端有一个供悬挂用的圆孔。

河南安阳武官村商代晚期墓葬中出土一件大理石制作的虎纹石磬（图1·2·20），长84厘米、高42厘米。纹饰是雄健威猛的虎纹，磬体磨平，



1·2·21 武官村大墓俯视图



1·2·23 鱼纹石磬



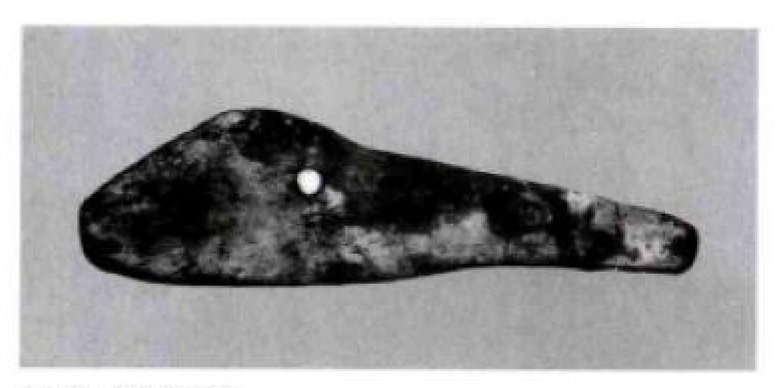
1·2·22 安阳小屯虎纹石磬

制作精美，上方有供悬挂用的圆孔。此磬出土时，在其左侧，即该墓椁室西侧有女性骨架24具，都是殉葬的奴隶，而随葬品中还有3个小铜戈（可作舞具用），可能殉葬者中间有音乐奴隶（图1·2·21）。这类在磬体上雕刻各种精美动物纹饰的石磬在商代墓葬中时有发现，如河南安阳小屯村北、洹水南岸出土一件虎纹石磬（图1·2·22），长88厘米、高28厘米。磬石灰色，两侧磬面雕刻虎纹，虎头作张口欲吞状，后肢屈收向前，前后肢之间有蜷曲成圆形的蚕纹。在黄濬《邺中片羽二集》中曾著录一件传世的商代鱼纹石磬（图1·2·23）。整个磬体呈鱼形，磬面也雕刻鱼形花纹。上述几种石磬制作完美，雕刻图案精巧，线条流畅圆熟，与早期石磬相去甚远。显然，它们都是奴隶主们祭祀和享乐时的专用之物。《诗经·商颂》中有描述殷人祭祀乐舞的诗句："鞉鼓渊渊，嘒嘒管声。既和且平，依我磬声。"可知磬在当时是一种主要乐器。这些石磬的悬孔上侧都有磨损痕迹，磬面也多有敲击的痕迹，说明它们都曾久经使用。其中虎纹石磬至今仍可敲击演奏，发音浑厚悠扬。

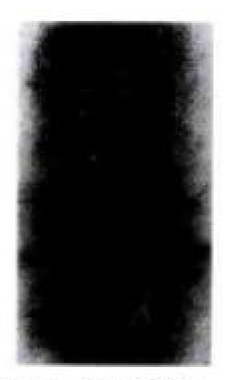
前述石磬都是一件单悬的石磬，后世称"特磬"。商代还出现按音列组合起来的磬，称"编磬"，多为3件一组。如河南安阳殷墟出土编磬（图1·2·24～1·2·29），磬体有铭文"永启"、"永余"、"夭余"，通高12厘米、11.2厘米、11.7厘米，底长41.2厘米、38.3厘米、37.8厘米。

有学者解释，铭文中的"永"字，即咏叹的"咏"，是歌唱之意。"启"字，《说文解字》、《玉篇》作"开发"解。"余"字，《说文解字》谓："语之舒也"，是"徐"字、"舒"字的初文。"夭"字是舞者侧首而舞的姿态。磬上铭文"永启"是歌唱开始时的节奏；"永余"是歌唱徐缓时的节奏；"夭余"是舞蹈舒缓时的节奏，表现了以磬伴奏，轻歌曼舞的情景。

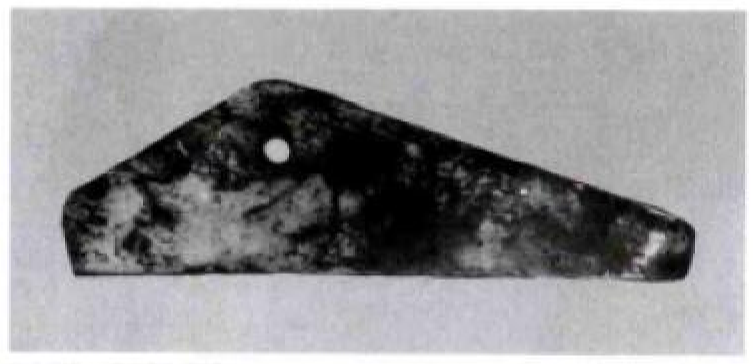
《周礼·考工记》载："磬氏为磬，倨句一矩有半，其博为一，股为二，鼓为三。叁分其股博，去一以为鼓博。叁分其鼓博，以其一为之厚。已上则摩其旁，已下则摩其端。"书中记述了磬的制作工艺和校音方法，说明磬的各个部位均有专门名称和固定的比率。它们是古代工匠长期制作石磬的经验总结。古代最为常见的石磬是上作倨句形，下作微弧形或近于直线；或上下均作倨句形。磬的质料大多是石制，也有玉制或铜制的。北京故宫博物院藏有传世的战国时期铜制编磬，6件一组，至今仍可敲击发音，其音质纯美、音高准确。磬在后世主要用于统治者宗庙祭祀和朝聘、宴享等仪礼活动。磬和钟作为乐器和礼器，是统治者权力和身份地位的象征。



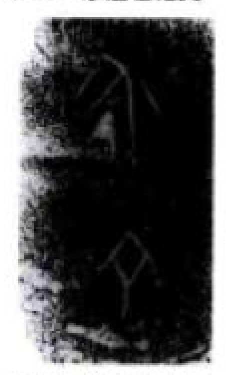
1·2·24 安阳永启磬



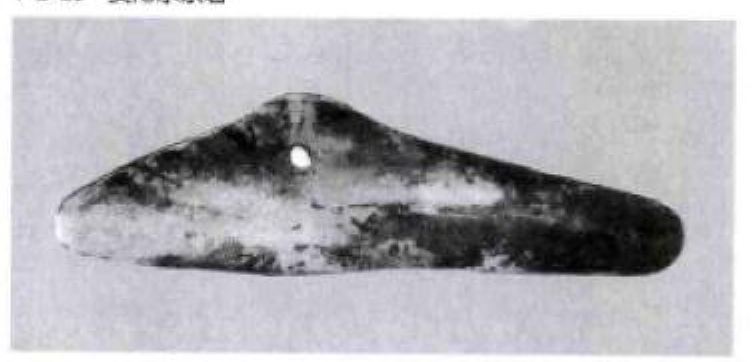
1·2·25 永启磬铭文



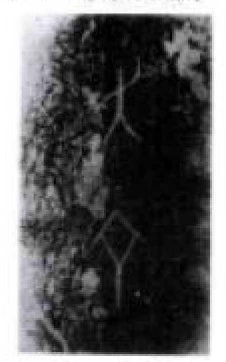
1·2·26 安阳永余磬



1·2·27 永余磬铭文



1·2·28 安阳夭余磬



1·2·29 夭余磬铭文



1·2·30　客省庄遗址陶钟



1·2·31　庙底沟遗址陶钟

钟是打击乐器。陕西长安县斗门镇客省庄龙山文化遗址陶钟(图1·2·30)，高12.5厘米、甬长5.6厘米。河南三门峡庙底沟陶钟（图1·2·31)，高9.3厘米、甬长2.7厘米。均为新石器时代遗物，可能是铜制钟的前身。

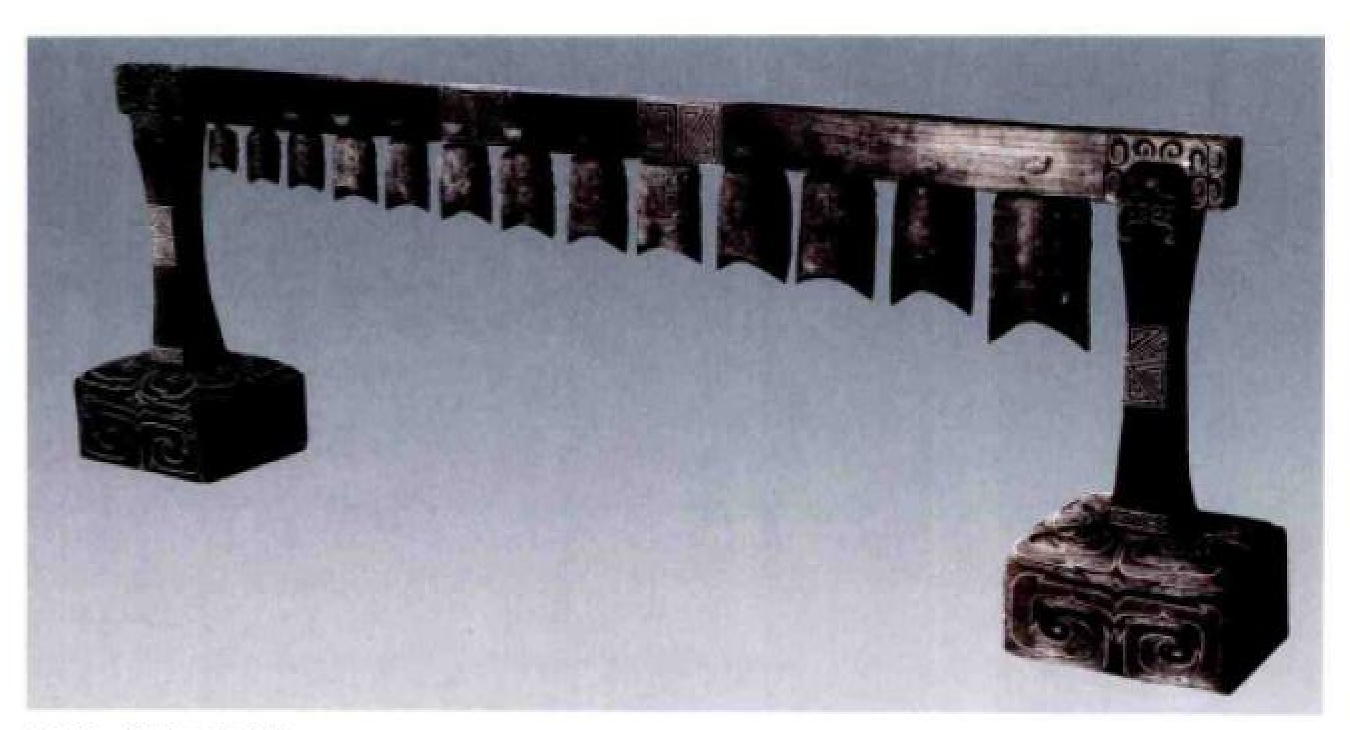
据《吕氏春秋·古乐篇》、《礼记·明堂位》、《山海经·海内经》等文献记载，钟是由垂或鼓延制作的，说明它出现的年代是很久远的。这两件陶钟，是目前所知年代最早的钟形态的乐器，特别是长安客省庄出土的一件，其形制更为完整，钟体呈长方形，上有实心的直柄。它与商代的铜铙相近，故也可以称之为"陶铙"。商代铜铙有两种形制，小型铜铙都在河南发现，形制为短体、短柄，其口在上，柄在下，可植于座架上演奏或拿在手中演奏，即所谓"植鸣"或"持鸣"。另有重达数十公斤的巨型大铙，则只能植于特制的座架上演奏。这种大型铙，又称傲镛。小型铙，有人称为钲、铎或执钟。早期的铜钟实物发现于陕西地区，钟的柄在上，口在下，是悬挂起来敲击的，即"悬鸣"。甬钟、钮钟都如此。当然，钟、铙在奏法上的区别不是绝对的，如历代青铜器著录中收录有带穿孔及环、干的商代铜铙，似也可悬鸣。而有的甬钟，甬部很长，而又设环或干，似可植可悬。总之，在不同地区发现过不同时期多种样式的钟类乐器，它们之间存在着错综复杂的演变关系。陶钟的发现为我们研究钟类乐器的发展历史提供了重要的线索。



1·2·32　苔渡村西周墓编钟



1·2·35　妇好墓编铙



1·2·33　信阳战国墓编钟


1·2·34 兽面纹编铙




1·2·36 象纹大铙

钟依一定的音列组合在一起，称为编钟。考古发现的早期编钟为西周中期制品。如陕西长安县普渡村出土3件一组的编钟(图1·2·32)，通高48.5厘米、44厘米、38.2厘米。其后在西安张家坡、扶风庄白、宝鸡竹园沟和茹家庄以及蓝田等地均有发现。河南信阳长台关1号楚墓出土编钟(图1·2·33)已达13件，最大者通高30.2厘米，最小者通高12.9厘米。其音高可构成完整的十二律半音音阶，是春秋至战国之际的制品。同墓还出土了此套编钟的钟架(残)，揭示了古代钮钟的悬挂方法。

铙也是铜制打击乐器。河南安阳殷墟多次发现3件一组的编铙。如大司空村殷墓编铙，也有传世3件一组的编铙，均饰兽面纹(图1·2·34)，通高19.3厘米、16.8厘米、14.5厘米。殷墟妇好墓出土有5件一组的编铙(图1·2·35)，最大者通高14.5厘米，最小者通高8.1厘米。在湖南宁乡，浙江长兴、余杭，江苏江宁等地均发现巨型大铙。如湖南南宁乡杏村湾师古寨出土的象纹大铙(图1·2·36)，高71厘米，重达65.65公斤。



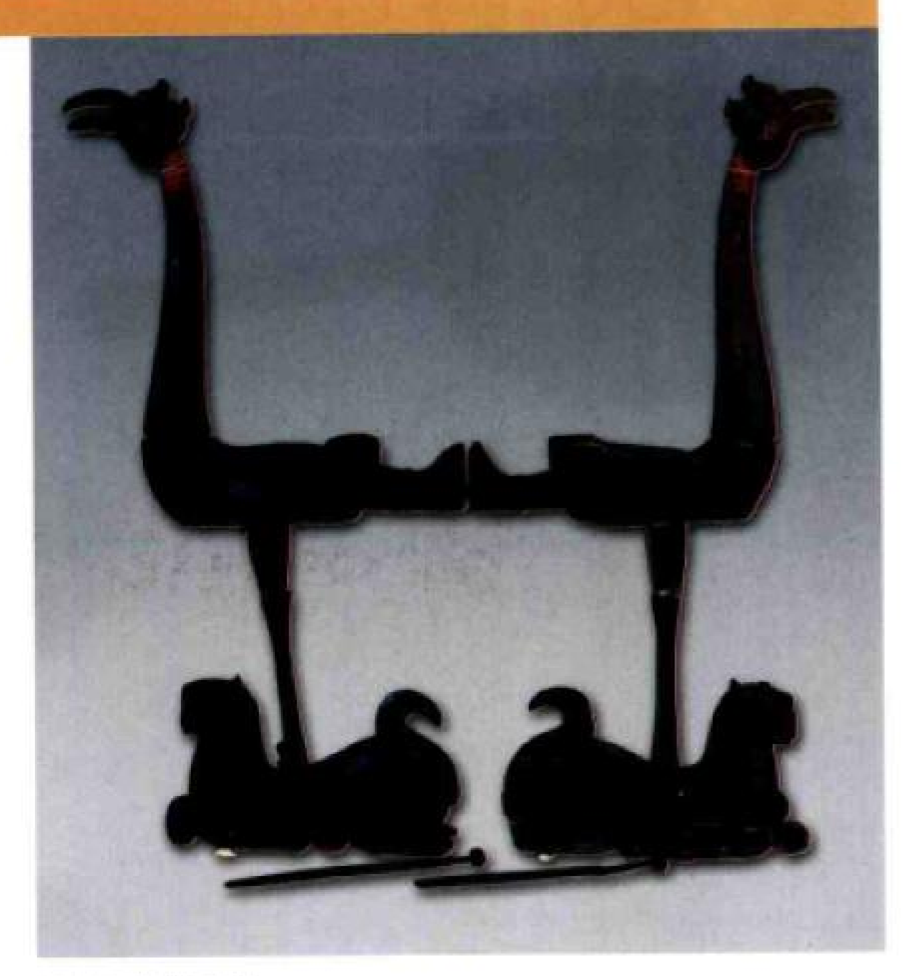
1·2·37　双鸟饕餮纹铜鼓



1·2·38　崇阳铜鼓

商周以来出现多种形制的鼓。鼓面用蛇蟒等有鳞甲动物的皮制作，也可用鼍皮（扬子鳄）或牛羊皮制作。《吕氏春秋·古乐篇》："帝颛顼……乃令鱓先为乐倡，鱓乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。"在古代神话里，把鱓或龙（蛇）当做音乐的发明者。这个故事说明用这些动物的皮作为鼓面而制作的鼓在音乐活动中的重要地位。考古发现的木鼓因年代久远，大多已残毁，但曾发现有仿照木鼓制作的铜鼓（不是流传于我国西南、中南少数民族地区的铜鼓），如传世的双鸟饕餮纹铜鼓（图1·2·37 ），高79.4厘米。相传出土于河南安阳，鼓面乃仿鳄皮。湖北崇阳出土铜鼓（图1·2·38），高75.5厘米，鼓面竖径39.5厘米，横径38厘米，鼓面仿牛羊皮。两鼓均为商代晚期制品，是研究商代鼓的珍贵资料。

近年在湖北江陵望山、雨台山楚墓以及葛陂寺、拍马山楚墓，多次发现制作精美的虎座鸟架鼓。如1965年湖北江陵望山1号墓出土虎座鸟架鼓（图1·2·39－1·2·40），通高104厘米。鼓座是一对伏虎，尾部相连；一对鸟相背立于座上，木鼓悬挂在双鸟之间。鼓座、鼓腔绘有色彩绚丽的图案。在一幅战国椭栝的花纹中，可以见到一人跪地作持槌击鼓状，旁边有一面鼓，鼓座就是两只相背的鸟，鼓悬在双鸟之间（图1·2·41），是鸟架鼓在乐舞活动中使用的生动图像。



1·2·39　虎座鸟架鼓



1·2·40　虎座鸟架鼓复原



1·2·41　战国椭栝乐舞刻纹摹本



1·2·42　侯古堆木鼓复原



1·2·43　长台关木鼓复原

此时期，还出土有各种形制的小鼓，如河南固始侯古堆墓地出土木鼓（图1·2·42），鼓面径19厘米、鼓腔最大外径20.8厘米，高8.4厘米、鼓柄残长18厘米。整体朱漆作地，彩绘夔龙纹、方格云纹、绳纹等，并有折枝花卉图案。可持柄以槌击之。信阳长台关1号楚墓出土木鼓（图1·2·43），鼓面径42.18厘米、圆周132.51厘米、高12厘米。鼓腔以朱漆作地，用黄褐两色绘云纹。湖北擂鼓墩1号墓出土扁鼓（图1·2·44），鼓面径42厘米、高12.5厘米。鼓腔外壁涂朱漆，描绘黑色云纹等。同墓出土悬鼓（图1·2·45），鼓面径36厘米、高8.5厘米。鼓腔外壁涂黑漆，描绘朱色三角雷纹、菱纹等，镶3个铜环，可悬挂敲击。此外，江西贵溪仙崖、湖北江陵、溪峨山、天星观、雨台山、拍马山、长沙浏城桥等战国墓地均出土有形制各异的小鼓。



1·2·44　擂鼓墩扁鼓复原



1·2·45　擂鼓墩悬鼓复原



1·2·46　且末扎滚鲁克箜篌



1·2·47　克孜尔77窟弹箜篌壁画

1996年，新疆且末县托格拉克勒克乡扎滚鲁克墓出土两件箜篌(图1·2·46)，该墓为公元前3～4世纪墓葬。音箱、琴颈由胡杨木掏挖制作，琴杆为柽柳木制。一件通长87.6厘米，音箱呈半葫芦形，长41.6厘米、宽6.8－13.2厘米，内壁可见凿痕；外壁打磨光滑，口部有蒙皮残迹。琴杆略带弧形，截面圆形，长31.2厘米，有3道系弦遗痕。琴颈与音箱底部相连，音箱底部开出音孔。琴颈一端刻卯眼，琴杆嵌于卯眼内，用木楔加以固定。另一件通长61.9厘米，音箱呈梯形，其他结构相同。此系早期弓形箜篌，演奏时，右上臂夹持音箱，左手弹奏。两器虽然形制、结构较为简陋，也不完整，但它是目前所知年代最早的箜篌实物，弥足珍贵。克孜尔石窟第77窟可见其演奏图像(图1·2·47)。



1-3-1 曾侯乙墓十弦琴



1-3-2 曾侯乙墓五弦器

曾侯乙墓五弦器修复前



1-3-3 曾侯乙墓瑟



1·3·4　曾侯乙墓笙

1·3·5　曾侯乙墓小鼓



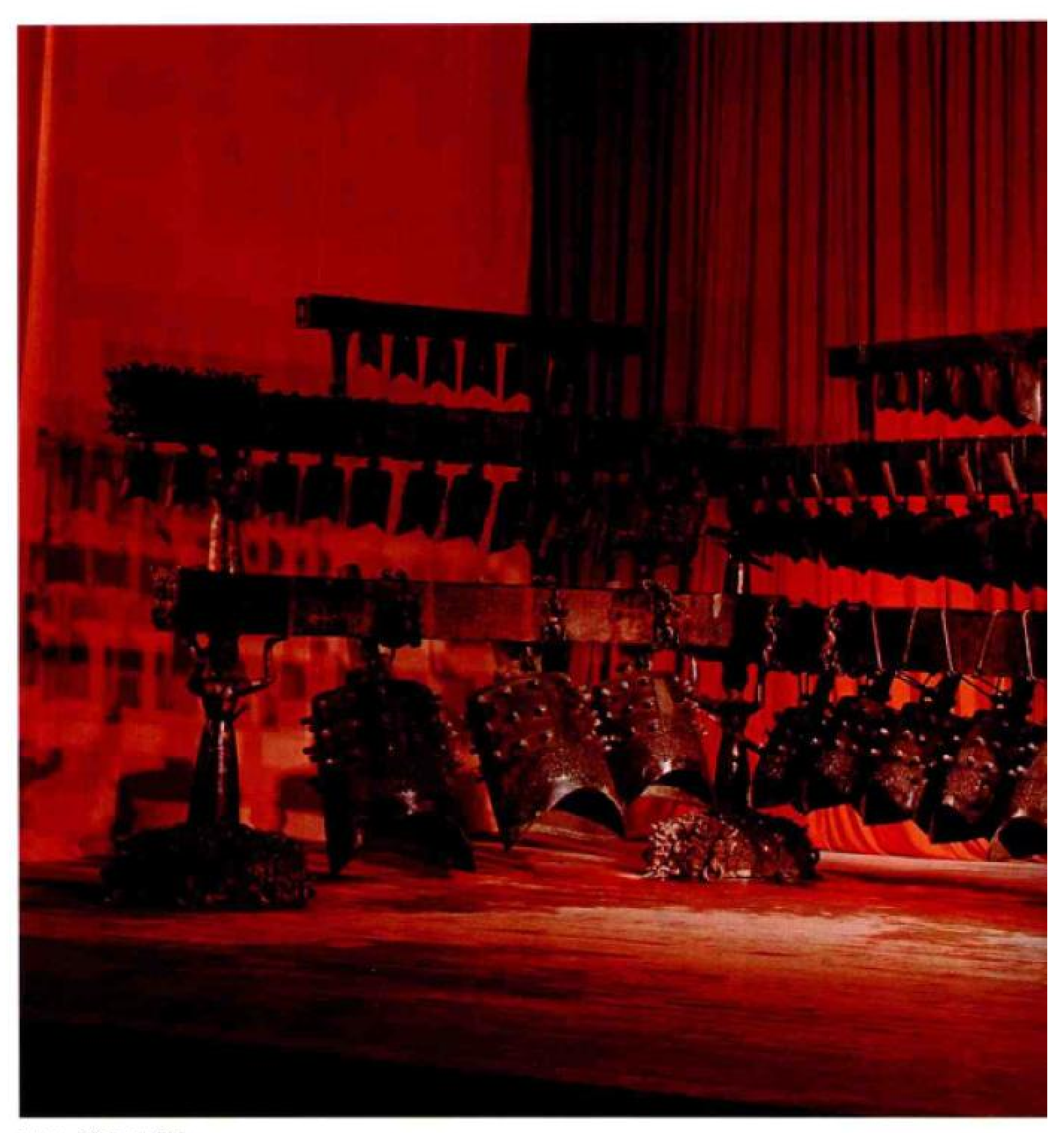
1·3·6　曾侯乙墓编钟出土情况



3. 钟鼓之乐

春秋战国时期盛行以编钟和建鼓为主要乐器的乐队，史称"钟鼓之乐"。还盛行笙、瑟等丝竹乐器组合在一起的乐器演奏形式。曾侯乙墓曾出土这两类乐队所用的各种乐器。这批乐器品种之多、制作之精美、保存之完好，实属罕见。其中很多乐器系首次发现，是研究战国早期音乐发展的重要资料。

曾侯乙墓位于湖北随县西北3公里，名擂鼓墩的地方。墓主是曾国的一位君主，名乙；侯是爵位。棺椁在东室，室内有殉葬的女性青少年8人。此室乐器有十弦琴（图1·3·1）、五弦器（图1·3·2）、瑟（图1·3·3）、笙（图1·3·4）、小鼓（图1·3·5）等，可组成一个小型的丝竹乐队。殉葬者可能是演奏这些乐器或表演歌舞的女乐。中室有墓主举行盛大宴乐场面所用的乐队，即"钟鼓"乐队的乐器，如编钟（图1·3·6～1·3·9）、编磬（图1·3·10）、建鼓（图1·3·11）、排箫（图1·3·12）、笛、篪（图1·3·13）、笙、鼓、瑟等。西室又有殉葬的女性青少年13人。

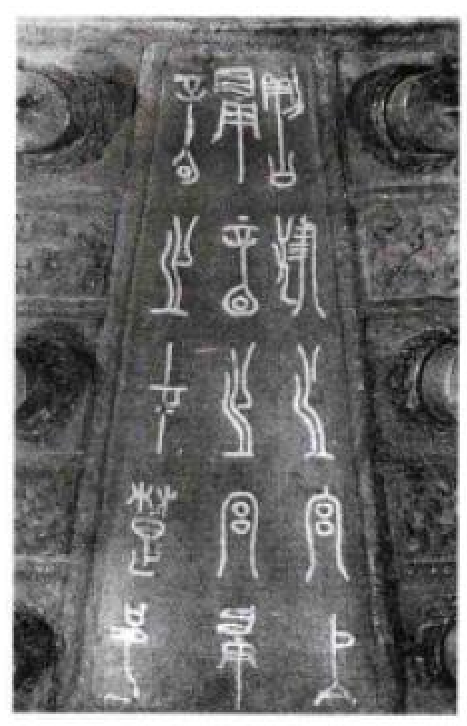


1·3·7 曾侯乙墓编钟

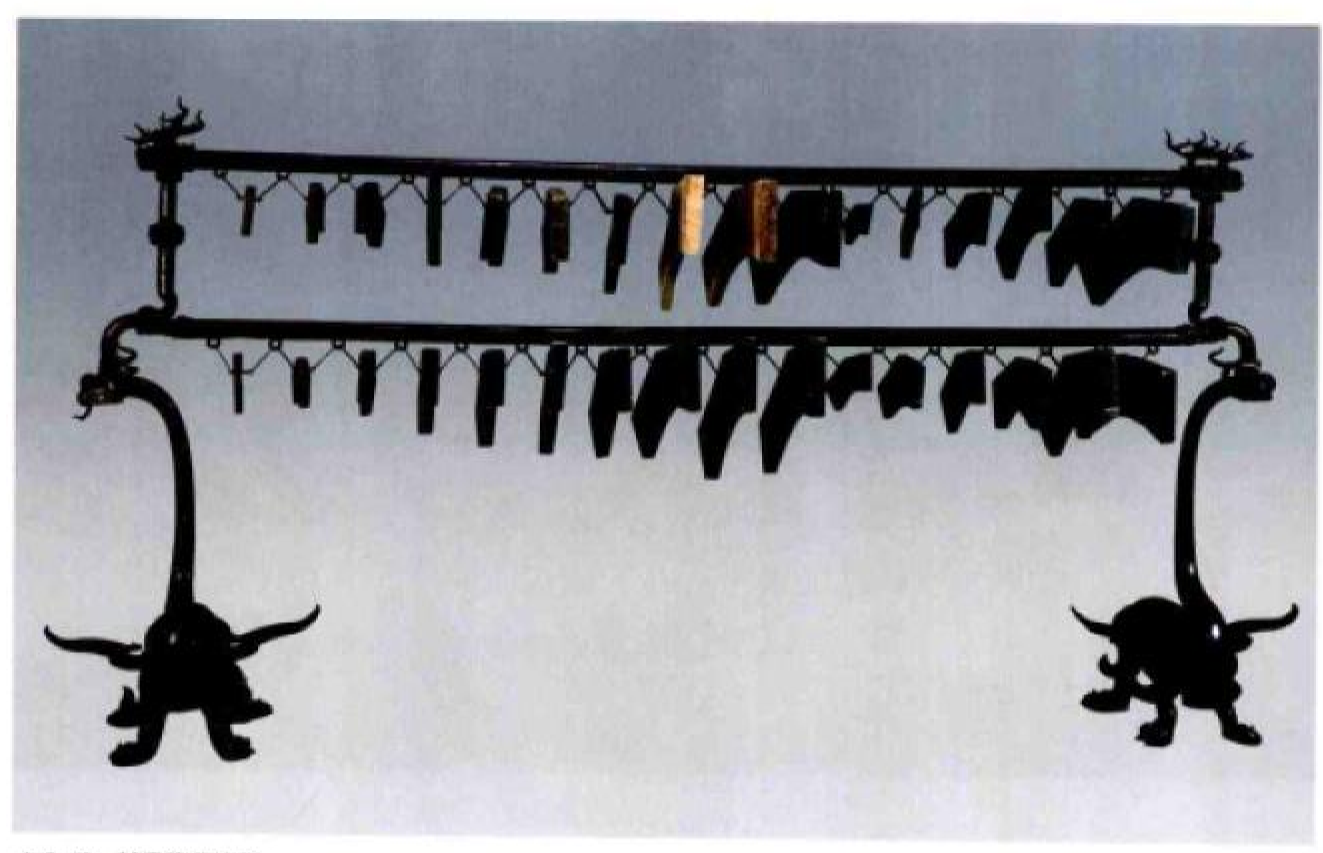




1·3·8　曾侯乙墓编钟之一



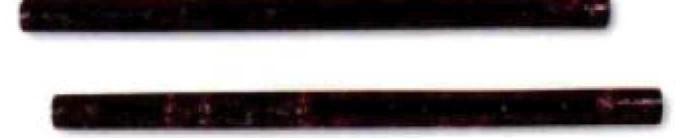
1·3·9　曾侯乙墓编钟铭文之一



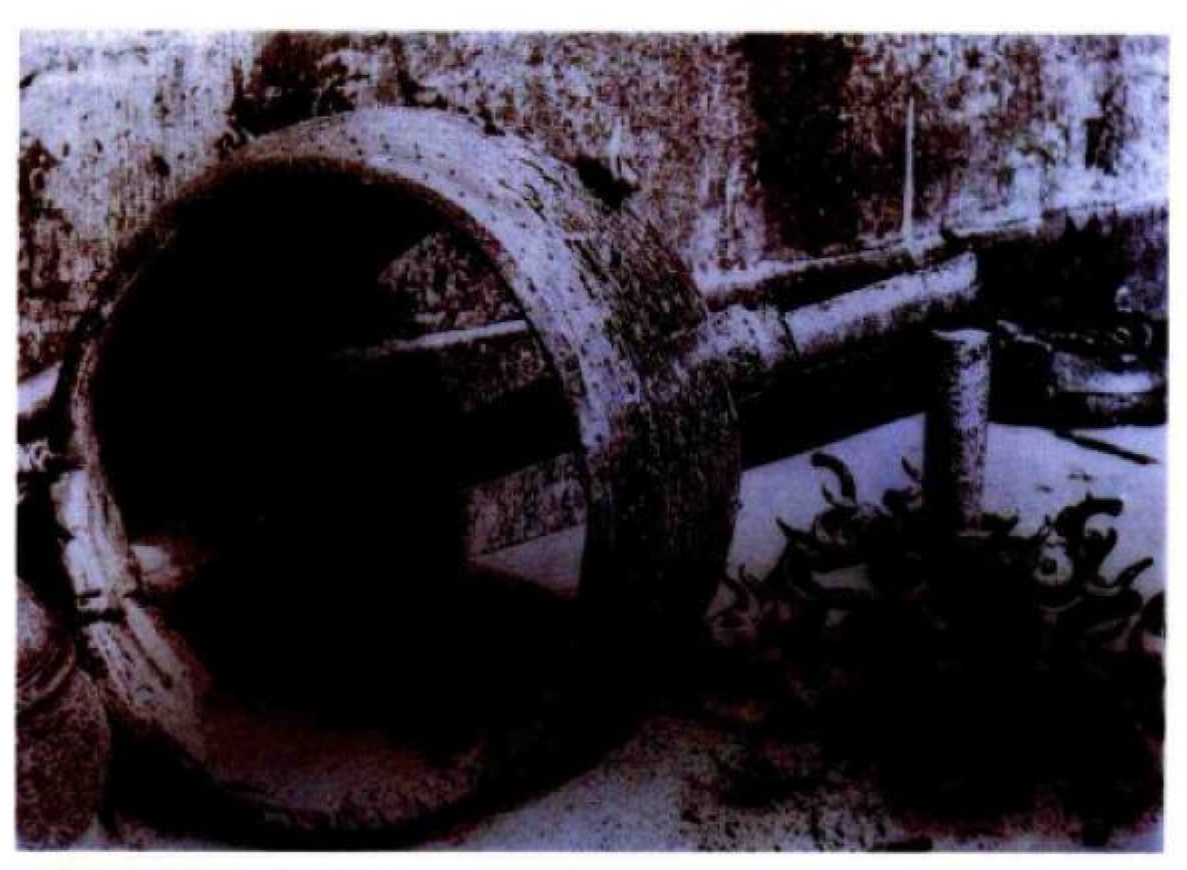
1·3·10　曾侯乙墓编磬



1-3-12 曾侯乙墓排箫



1-3-13 曾侯乙墓笛、篪



1-3-11 曾侯乙墓建鼓及其铜座

这套编钟最为世人瞩目。它由64件钟组成，分三层悬挂在矩形钟架上。上层钮钟三组，共19件；中下层各有甬钟三组，共45件。编钟下层正中悬挂楚惠王五十六年（前433年）所制铜镈(图1·3·14—1·3·15)。每件钟的钲部有“曾侯乙乍時”五字。钟体一面的隧部和鼓部铭文为音阶名；另一面各部位铭文可连读，标记着各钟发音属于何律（调）的阶名及其与楚、晋、齐、周、申等国或地区各律（调）的对应关系。所记律名29个，阶名、变化音名37个。每件钟发两音，即隧部音和鼓部音，实测音响与铭文标记的音相符。全套编钟计有铭文约2800字，为研究我国传统乐律学和音乐理论提供了资料。编钟音域从A_1至c^4，达五个八度音程以上。它以姑洗（c）为宫，在约占三个八度音程的中部音区内，12半音俱全。可以旋宫转调，演奏五、六、七声音阶的乐曲。出土时钟架旁有演奏工具：六个丁字形彩绘木槌和两根彩绘长木棒。同墓出土的彩绘漆鸳鸯形木盒上有撞钟图像（图1·3·16）。木盒长20.1厘米、宽12.5厘米、高16.5厘米。全套编钟雄伟壮观，乃我国古代音乐文化之瑰宝。

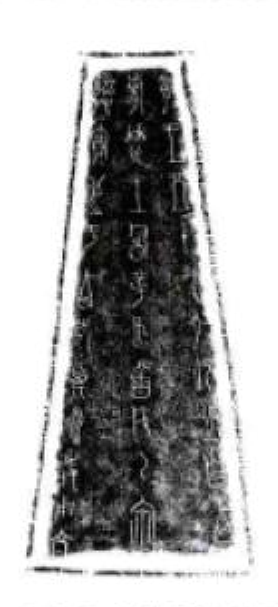
由于此墓发掘前未经破坏，殉葬器物较好地保持在原来的位置上，真实地表现着当时的乐队演奏场面。人殉则反映了残酷的社会习俗和制度。

同墓出土的铜镈通高92.5厘米，重134.8公斤。钮由对峙的龙和夔龙组成。钲间有乳钉，正中有铭文：“隹（唯）王五十又六祀，返自西阳，楚王酓章乍（作）曾侯乙宗彝，寞之于西阳，其永時（持）用享。”酓章即楚惠王，大意是说：楚惠王五十六年（前433年），楚王制作曾侯乙宗庙所用的彝器，永远用以享祀。出土时，此镈悬挂在编钟下层正中的显要位置，表明曾楚两国的亲密关系和曾侯乙对楚王的尊崇。

编磬共32件。所用质料主要是石灰石，也有青石和玉石。磬体多已残毁变质，完好的有9件。各磬均有填朱铭文和墨书，标明它的发音属于某律（调）的某音（阶名），及与其他诸律的对应关系，共693字。32件磬分上下两层悬挂在青铜铸造的磬架上。每层两组，一组10件，另一组6件，依大小次第排列。磬架通高109厘米，宽215厘米，上有错金纹饰。横梁两端饰兽面方头，下层两柱及底座作怪兽状。另有漆木磬匣3件，匣内有大小不等的磬槽。匣盖和匣内磬槽旁边有说明装匣情况和磬石编号的刻铭99字。编号从1—41，可知全套石磬为41件，编号数目比架上编悬的石磬多9件，以备旋宫转调之用。



1·3·14　曾侯乙墓镈



1·3·15　曾侯乙墓镈铭文



1·3·16 曾侯乙墓木盒漆画撞钟图

十弦琴。全长67厘米，面板长41.2厘米，宽18.1厘米。面板浮扣在底板上，构成音箱。琴头岳山上有10个弦孔，有效弦长62.7厘米，尚存四枚残损的木质琴轸。琴尾是一实体，长25.8厘米，宽6.8厘米，琴面略成波浪式起伏状，刻有双边线的四方形浅槽，音箱与尾部交接处作圆形，边缘隆起，中间刻一槽沟。通体髹黑漆，光泽柔润。从其形制结构看，难于在琴面上按音或做大幅度的滑音演奏，只宜弹散音（空弦音）、泛音和小滑音。

五弦器。用独木斫成，全长115厘米，头宽7厘米、尾宽6厘米。器身是狭长形音箱，表面平直，尾部是一实体。首尾各有一岳山，岳山两端外侧各有五个弦孔，尾端弦孔外侧还有一方头圆柱，用以系弦。弦已腐朽无存。通体髹黑漆，饰彩绘花纹。此器形体过于狭长，岳山很低，弦距狭窄，难于用手指触弦弹奏，所以如何奏法尚无法推断。有学者考证，它是《国语》所载"度律均钟"的"均钟"（正律器）。

瑟。瑟体用独木斫成，长170厘米，宽41厘米。两端岳山外侧各有25个弦孔，可张弦25根，分为三组。尾端有四个系弦的枘。柱的位置不详。通体髹朱红色厚漆，瑟首和两侧有方格纹为地，绘彩色飞鸟图案，瑟尾雕蟠蛇纹和龙纹图案。曾侯乙墓共出土瑟12具，在两个竹笥之内发现各种形制的瑟柱千余枚，均为木质。

笙。笙斗保存完好，笙管多数已残断，只有数根较为完整。笙管分两排插在葫芦制笙斗上，吹口较粗大。每根笙管上端有出音孔（音窗），靠近笙斗处有按音孔。通体髹黑漆，绘三角云纹、绹纹彩色图案。在笙斗内尚有残存的簧片，系用长方形竹片制作，舌簧上端可见到调音用的白色物质，其形状和发音原理与现代铜制笙簧相同。此笙及残存簧片是目前所知年代最早的实物，表明当时笙的制作工艺已达到相当的高度。

箎和篪。竹制，均有一个吹孔，五个按音孔，吹孔和按音孔不在一个平面上。通体髹黑漆，饰三角云纹和绹纹彩绘图案。其中一支全长30.2厘米，吹孔一端管口封闭，按音孔一端管口开放，并有出音孔，应为横吹的箎。另一支全长29.3厘米，两端封闭。据汉蔡邕《月令章句》："篪，竹也，六孔，有距，横吹之。"《太平御览》引《五经要义》："篪，以竹为之，六孔，有底。"《尔雅·释乐》郭璞注："篪，以竹为之，长尺四寸，围三寸，一孔上出，一寸三分……横吹之。"可知篪是"有底"，即两端封闭的"闭管"；"一孔上出"，即吹孔与按音孔不在一个平面上的横吹乐器。此件乐器与这些记载相符，所以它应是篪。其实，古代的篪与箎（古笛字）读音相近，两字可以通用，篪与笛属同一类型的单管横吹乐器，在形制上虽略有差异，但在早期，称呼是含混的，后世才加以明确的区分。这两件乐器原物的竹质已腐朽，据复制品测音，其调高相同，能奏出五声音阶加一个变化音。

排箫。系编管吹乐器，古称籥或荖龠。唐宋以后，单管竖吹的箫日渐流行，便称编管竖吹者为排箫，加以区别。唐赵璘《因话录》："古箫，都下所谓排箫是也，今箫管乃别器。"宋朱熹《朱子语类》："今之箫管乃古之笛，云箫方是古之箫，云箫者，排箫也。"这件排箫由13个闭口管组成，按长短依次递减排列，所谓"其形参差，像凤之翼"（应劭《风俗通义》）。最长者22.8厘米，最短者5.1厘米，通宽13.8厘米。用三道篾箍束结在一起。通体髹黑漆，饰彩绘三角云纹。其中有七八根管，至今仍可以吹出声响。

建鼓。《礼记·明堂位》："殷楹鼓"，注："楹，贯之以柱也。"《国语·吴语》："载常建鼓，挟经秉枹"，韦昭注："建，谓为楹而树之。"鼓框木制，两面蒙皮，鼓面直径80厘米，鼓身长100厘米，用一木柱直贯鼓身，植于一个青铜鼓座上。鼓座由青铜铸造，上有16条大龙对称缠绕，大龙的头、身、尾部攀附数条小龙。出土时鼓已残毁。

小鼓。鼓框木制，两面蒙皮，框侧有一小柄，通高24.1厘米，鼓面直径23.7厘米，可执柄演奏。

（二）秦汉至南北朝

秦代到汉代（公元前221年－公元220年），我国建立并逐渐巩固了中央集权的封建社会。国家设置了专门音乐机构"乐府"。乐舞、相和歌、鼓吹曲和有乐队伴奏的百戏都很兴盛。三国、两晋、南北朝（公元220～589年）时期，社会动荡，各地区、各民族以及邻近各国的音乐得到交流与融合。琴、瑟、筝的演奏艺术达到很高的水平。由于佛教的传入和盛行，出现了佛教石窟艺术，并逐渐发展、兴盛。其中大量的壁画、雕刻及彩塑，直接或间接地反映了当时音乐发展的状况。从西域等地传入的乐舞和曲项琵琶等也很流行。

1. 乐舞百戏

乐府是朝廷设置的音乐机构。始建于秦代，汉承秦制，继续沿用乐府之名。汉乐府内有乐府令、丞主持其事，约公元前113年，汉武帝曾进行改组，建立了"采诗夜诵"的制度，扩充了搜集、整理、改编民间音乐的人员，著名音乐家李延年任"协律都尉"。现在保存下来的一部分汉代乐府歌辞，反映了当时广阔的社会生活。陕西省秦始皇陵附近发现秦代错金银钮钟一件（图2·1·1－2·1·2），通高12.8厘米、钮高3.8厘米。测音结果为C_1，钟钮一侧铭刻篆书"乐府"二字，表明它是秦代乐府使用的乐器。



2·1·2　乐府钟铭文



2·1·1　秦乐府钟



2·1·3　汉乐府铙



2·1·4　沂南汉画像石　乐舞



2·1·5　沂南汉画像石　乐舞摹本

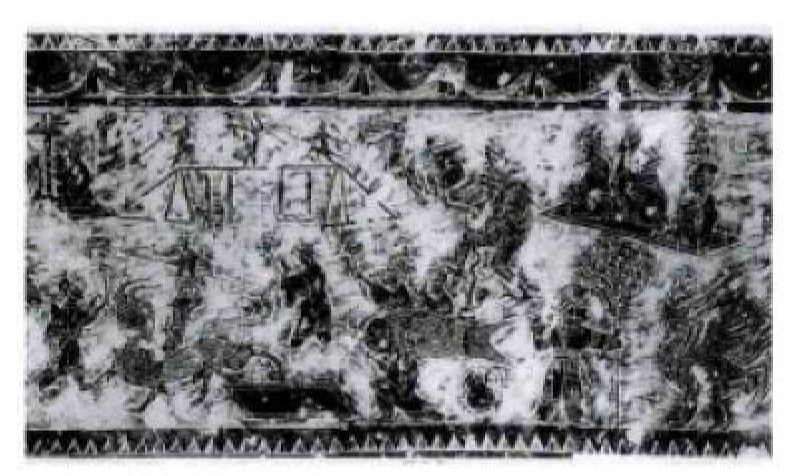
汉代初年，岭南地区的割据政权南越国也建立了乐府。广州市象岗山发现了第二代南越王墓。该墓出土8件一组的素面铜铙，这里选用其中第6件的图像（图2·1·3）。铙体中部刻"文帝九年（前129年）乐府工造"和"第六"铭文。文帝指南越文帝。

汉代乐府曾对民间音乐进行收集、整理和改编，以供统治者享乐之用。在客观上也对各地民间音乐的交流、发展起了推动作用。汉代民间歌舞、杂技品种繁多，统称为乐舞百戏。

山东沂南东汉末年（或魏晋）画像石中的乐舞百戏图。画面上有三组乐队分别为不同的杂技节目伴奏。第一组为七盘舞、寻橦、跳丸、飞剑等项目表演的伴奏乐队（图2·1·4—2·1·5）。共17人。下方有三排乐人席地而坐。第一排是击小鼓的女乐，共5人。第二排有4人吹排箫，最左1人似执桴击铎（?）。第三排最左1人弹五弦的筝瑟类乐器，第2人两手放在口旁，似在吹埙（?）。第3人为讴员（唱歌者）。最右1人吹竽。上方最前面置一大型建鼓，鼓上有两层圆橦，顶端立一只长冠长尾的鸟，橦两旁披拂着系缨长穗。这是以羽葆为饰的建鼓。鼓旁站立1人，执桴敲击。中间有一钟架，上悬两件大钟，旁立1人，双手扶抱一根从梁上用宽带平挂的钟槌，作撞钟状。最后是一架编磬，有四个带纹饰的磬。旁有1人坐小方席上，执桴敲击。



2·1·6　沂南汉画像石　戏车



2·1·7　沂南汉画像石　百戏



2·1·8　无影山汉杂技陶俑

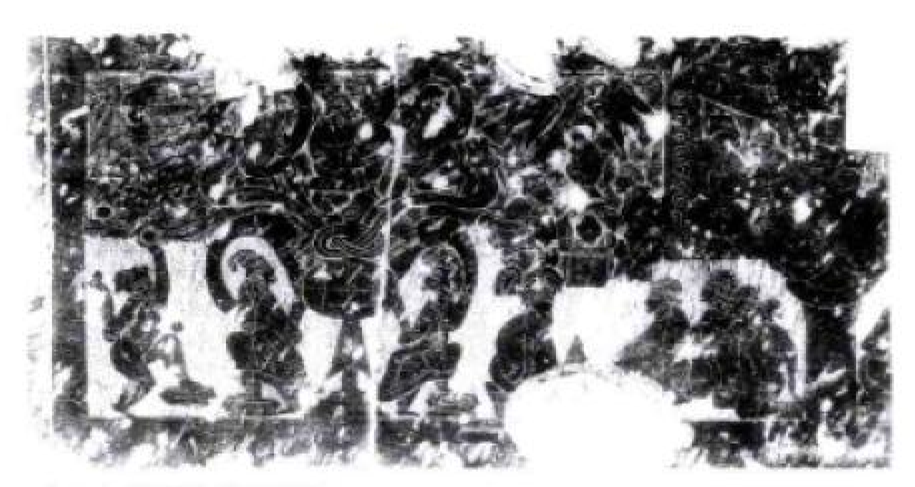
第二组是戏车乐队（图2·1·6），共7人。车上有建鼓，其下有一小鼓，即鞞鼓，由两人敲击。还有1人吹排箫，1人吹箫。戏车后面有3人手持长桴击小鼓。

第三组是为绳技伴奏的乐队（图2·1·7）。绳技，又称履索或高絙之戏。绳上有3人表演，绳下立插刀剑，显得尤为惊险。上方右侧有伴奏乐队，1人吹箫，1人击掌高歌，1人袖手端坐，也为讴员（唱歌者）。另外在鱼龙曼衍等戏中还有5人各执一鼗鼓，在鱼、龙之间戏耍。

这幅石刻画像反映了在庞大乐队伴奏下，百戏杂陈的盛况。

山东济南无影山出土的汉代杂技陶俑（图2·1·8）。陶盘座长67厘米、宽47.5厘米。共20人。也反映了在乐队伴奏下杂技表演的形象。两侧袖手而立的7人均为讴员，中间7人作舞蹈和倒立、反弓等杂技表演。后面一列6人为伴奏乐队，2人吹竽、1人弹瑟、1人击小鼓、1人击编钟、1人击建鼓。

汉代盛行鼓舞、公莫舞。鼓舞，表演形式丰富多样。表演者可在建鼓旁边击鼓、边舞蹈。也可将几个小鼓平置于地上，1人或数人在鼓上及周围边舞蹈边唱歌，另设伴奏乐队。此舞在文献中称“般鼓舞”、“盘鼓



2·1·9 肥城汉乐舞画像石

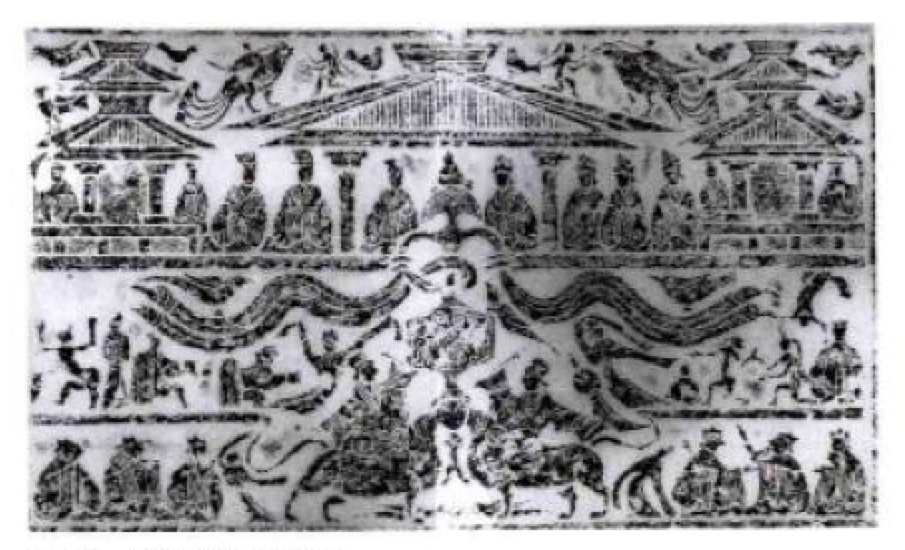


2·1·10 铜山汉乐舞画像石

舞”、“七盘舞”。“般”字，有旋转之意，般鼓舞可能是在鼓旁或脚踏鼓面盘旋舞蹈的意思。傅毅《舞赋》唐李善“般鼓之舞，载籍无文，以诸赋言之，似舞人更递蹈之而为舞节”也是此意。《舞赋》对鼓舞描写得最为生动细致。汉代石刻画像常有鼓舞表演场面：

山东肥城画像石中的鼓舞（图2·1·9）。图中建鼓两旁立2人，以舞蹈姿态持槌击鼓，其脚下各踏一小鼓。2人手舞足蹈，还要使大小鼓的节奏合拍，需要有高超的演技。鼓左侧有1人弄丸，脚下也踏一鼓。右侧有伴奏乐队。

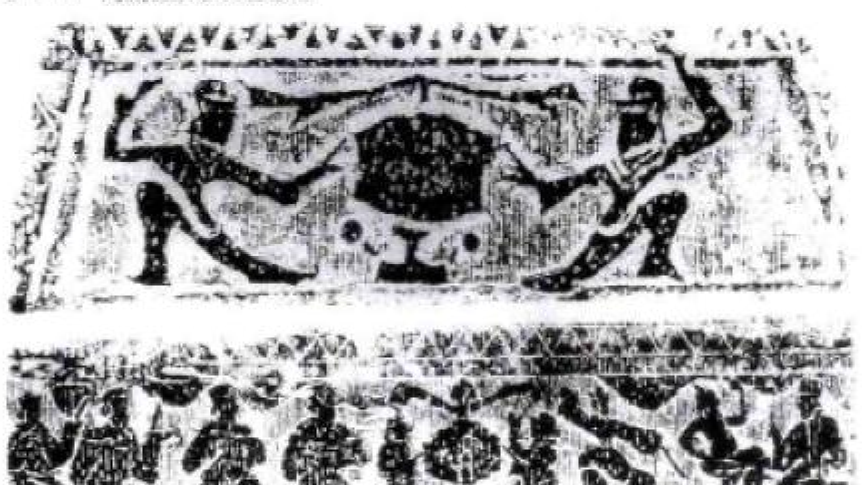
江苏徐州铜山汉画像石中的鼓舞（图2·1·10）。图中部有一建鼓，2人对击舞蹈，右上方2人吹排箫，左上方及下方有倒立、弄丸等杂技表演。右边屋檐下有观赏者数人。



2·1·11　两城山汉乐舞画像石



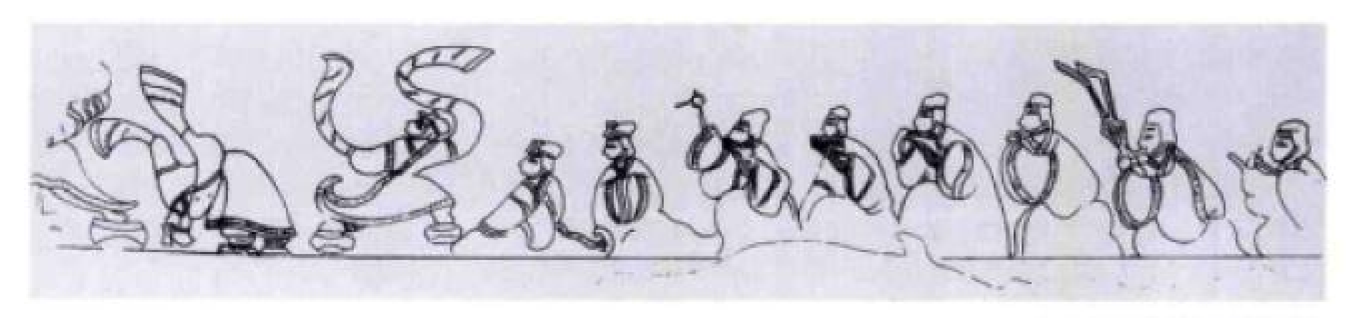
2·1·13　方城汉乐舞画像石



2·1·12　南阳汉乐舞画像石



2·1·14　汉乐舞画像石



2·1·15　汉乐舞画像石摹本



2·1·16　磁县东魏墓乐舞俑

山东两城山画像石中的鼓舞（图2·1·11）。图上半部屋宇下端坐观赏者数人。下半部有一建鼓，其柱支在两个虎形座的虎头上，鼓上饰以彩羽飘带。两虎背上各坐1人持槌击鼓。鼓周围有4人舞蹈，长袖飘洒。鼓两侧，上层是杂技表演，左侧2人执盾牌作扑斗状。下层有伴奏乐队。

河南南阳汉画像石中的鼓舞（图2·1·12）。上层2人以优美舞姿击建鼓。下层有杂技表演和伴奏乐队。

河南方城东关汉画像石中的鼓舞（图2·1·13）。上层建鼓下垂双铃。2人边击鼓边舞蹈。下层有伴奏乐队。

山东某地（发现地点不详）汉画像石中的鼓舞（图2·1·14~2·1·15）。图3人足踏鼓面舞蹈。第1人仅存一足踏鼓，形象不全；第2人仰面弯腰，两袖向上舞动；第3人踏鼓、转身、昂头、振臂，长袖飘起，姿态优美。右方有伴奏乐队。

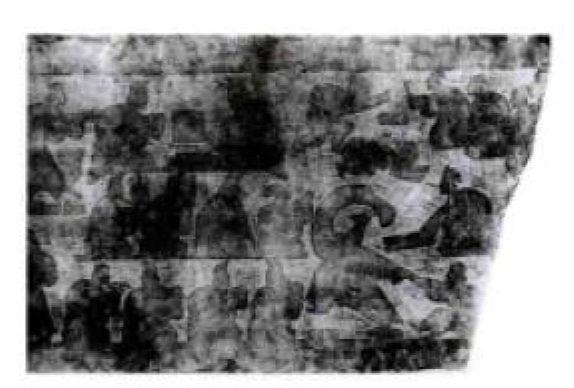
河北磁县东魏茹茹公主墓乐舞俑（图2·1·16），俑高18.5~23厘米，钟高8厘米。1男俑跪地击钟，2女俑起舞。

山东隋家庄汉画像石中的鼓舞（图2·1·17－2·1·18），中间1人左脚踏鼓面，右脚抬起，将要踏在另一鼓上；右臂高举，甩动长袖，两侧有伴奏乐队。

山东嘉祥武梁祠汉画像石中的鼓舞（图2·1·19），上层左方地上平置五个鼓，中间1人在鼓上仰面作翻身滚跌之势。另外2人各持一槌击鼓。此图像与傅毅《舞赋》所述"浮腾累跪，跗蹋摩跌"（舞者在鼓上做出翻腾跪跌的种种姿态）非常相近。伴奏乐队6人。

山东肥城孝堂山汉画像石中的鼓舞（图2·1·20－2·1·21），图中阶下有建鼓，2人边击鼓边舞蹈。鼓左上方和右下方各有1人跪在地上击小鼓，另有1人吹笙，4人吹排箫，1人摇鼗鼓。

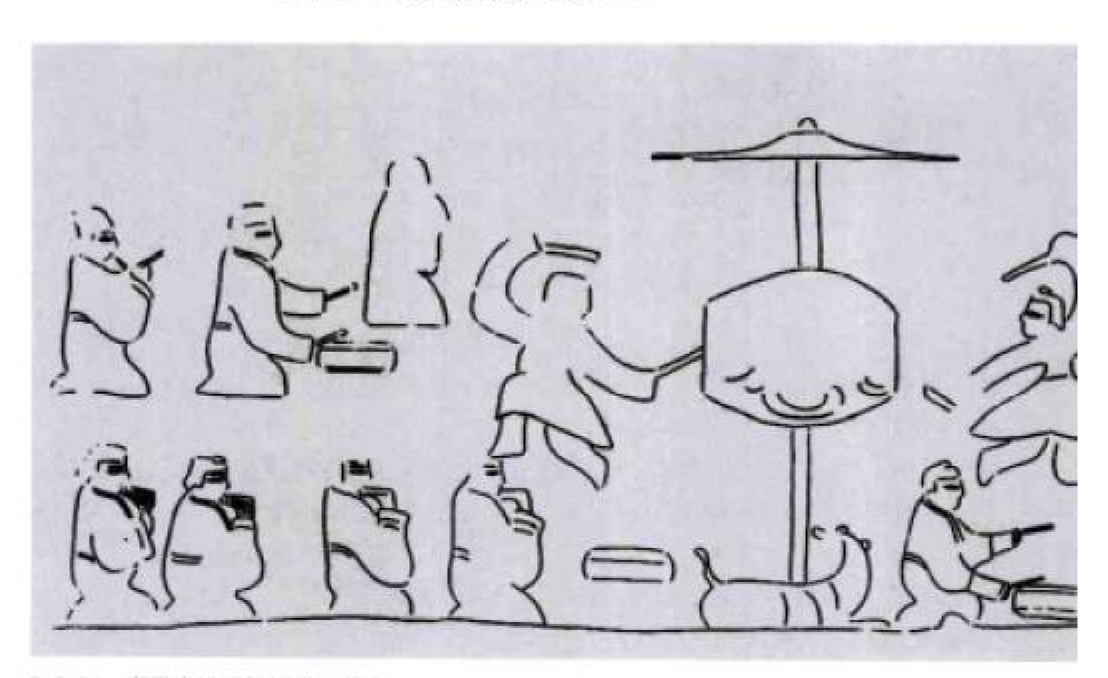
上述诸图像，表明鼓舞在汉代是一种内容丰富多彩、场面瑰丽宏大的艺术表演形式。它将音乐、舞蹈、杂技结合在一起，具有独特的风格。表演者要蹑鼓为节，随着伴奏的曲调舞蹈，所以极富于技巧性和节奏性。



2·1·17　隋家庄汉乐舞画像石



2·1·18　隋家庄汉乐舞画像石摹本



2·1·21　孝堂山汉乐舞画像石摹本



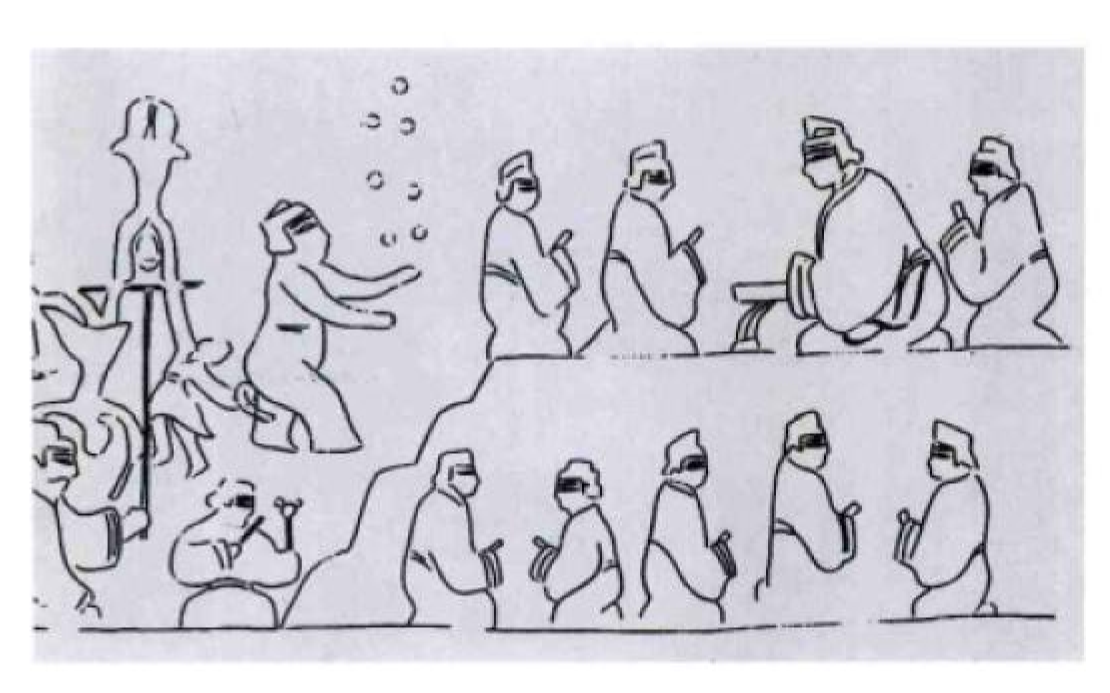




2·1·19　嘉祥汉乐舞画像石



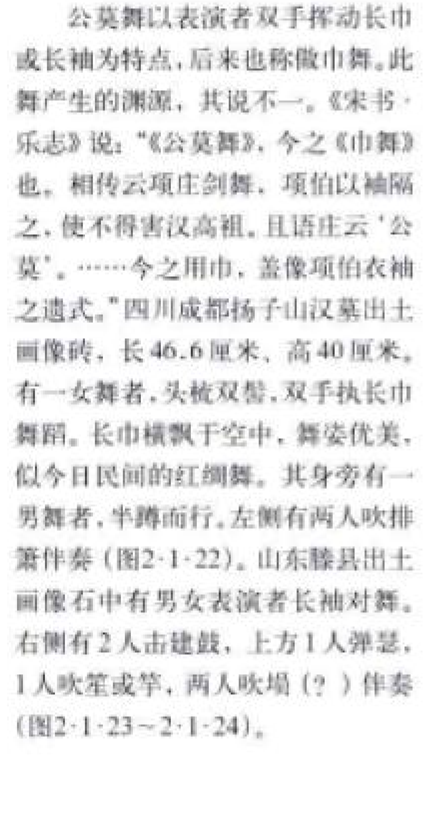
2·1·20　孝堂山汉乐舞画像石



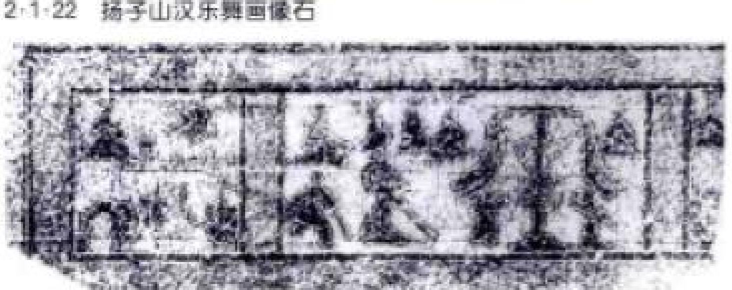




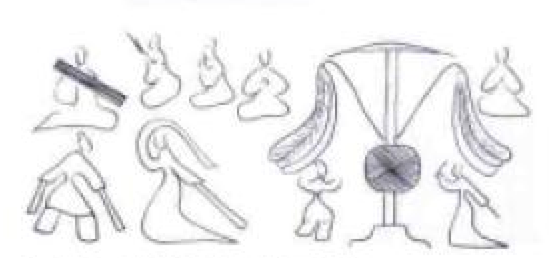
2·1·22 扬子山汉乐舞画像石



公莫舞以表演者双手挥动长巾或长袖为特点，后来也称做巾舞。此舞产生的渊源，其说不一。《宋书·乐志》说："《公莫舞》，今之《巾舞》也。相传云项庄剑舞，项伯以袖隔之，使不得害汉高祖。且语庄云'公莫'。……今之用巾，盖像项伯衣袖之遗式。"四川成都扬子山汉墓出土画像砖，长46.6厘米、高40厘米。有一女舞者，头梳双髻，双手执长巾舞蹈。长巾横飘于空中，舞姿优美，似今日民间的红绸舞。其身旁有一男舞者，半蹲而行。左侧有两人吹排箫伴奏（图2·1·22）。山东滕县出土画像石中有男女表演者长袖对舞。右侧有2人击建鼓，上方1人弹瑟，1人吹笙或竽，两人吹埙（？）伴奏（图2·1·23～2·1·24）。



2·1·23 滕县汉乐舞画像石



2·1·24 滕县汉乐舞画像石摹本



河南荥阳彩绘陶仓楼乐舞图（图2·1·25～2·1·26），楼高78.2厘米、面宽72厘米、进深25.2厘米。一画面有男女2人对舞，男赤裸上身跪地回顾，女挥长袖而舞，左侧2人跽坐击鼓伴奏。另一画面中间女子举足踏鼓而舞，男赤裸上身与女子对舞。两侧各跽坐1人击鼓伴奏。河南洛阳烧沟23号汉墓乐舞百戏俑（图2·1·27）中央1人踏鼓而舞，另1人与之呼应。前面有6人做倒立、反弓、猴戏等动作。后面伴奏者8人，似作吹埙、击鼓、抚琴、歌唱状，惜乐器已脱落。两侧各有数人似为观赏者。



2·1·25　荥阳陶仓楼乐舞图（一）



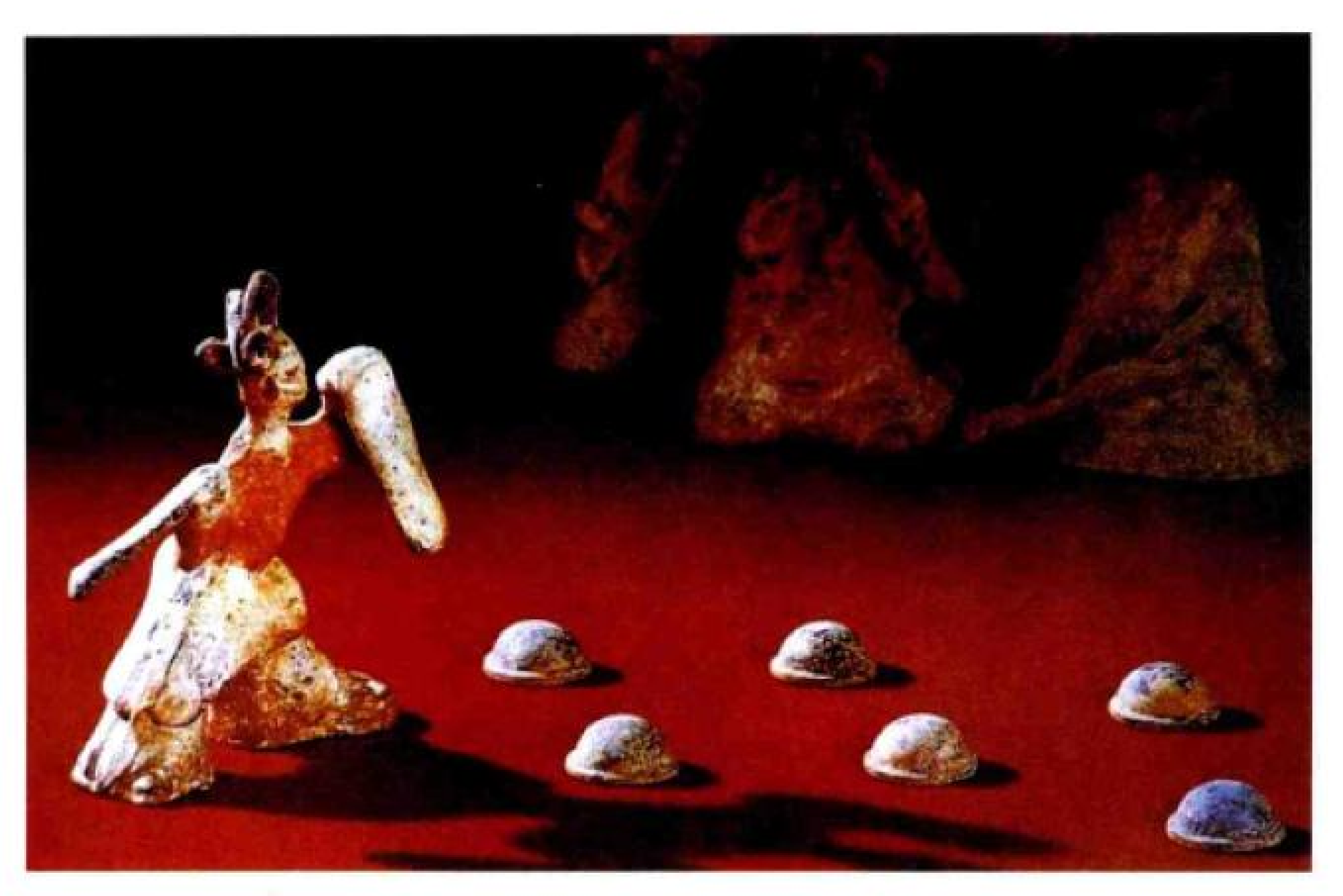
2·1·26　荥阳陶仓楼乐舞图（二）



2·1·27　洛阳烧沟汉墓乐舞百戏俑



2·1·29　洛阳盘鼓舞俑



2·1·28　洛阳七里河汉墓盘鼓舞俑

洛阳七里河汉墓盘鼓舞俑（图2·1·28），表演者面前置7面鼓，正踏鼓而舞，称"七盘舞"。洛阳出土1件盘鼓舞俑（图2·1·29），表演者左脚踏1鼓，面前置2面扁鼓，6面小鼓。

其他，还有广州东郊出土的东汉舞俑（图2·1·30），咸阳平陵十六国墓女乐俑，共4人，高约28厘米，分别演奏小鼓、阮、瑟、竖吹乐器，色泽艳丽（图2·1·31），造型都很生动。



2·1·30　东汉舞俑



2·1·31　咸阳平陵十六国墓乐俑



2·1·32　汉说唱俑(一)



2·1·33　汉说唱俑（二）



2·1·35　汉唱歌俑（二）

汉代民间艺人称优人、俳优。他们有的擅长讲唱民间故事，多带滑稽讽刺意味，引人发笑。正如《汉书·霍光传》所说："击鼓歌唱，作俳优。"《史记·滑稽列传》曾记载优人讲唱的故事。四川成都天回山东汉墓曾出土击鼓说唱俑（图2·1·32），高56厘米。表演者左臂弯曲，持一小鼓，右手执槌前伸。面部前额皱纹数道，双目眯缝，表情风趣幽默。他神采飞扬、手舞足蹈，好像故事正说到紧要关节的神情。这种说唱俑在四川彭山、郫县和其他地方都有发现（图2·1·33）。有的地方还发现汉代生动的唱歌俑，1俑人两手相对，置手于口边，正引吭高歌（图2·1·34）。1俑人正掩耳歌唱（图2·1·35）。

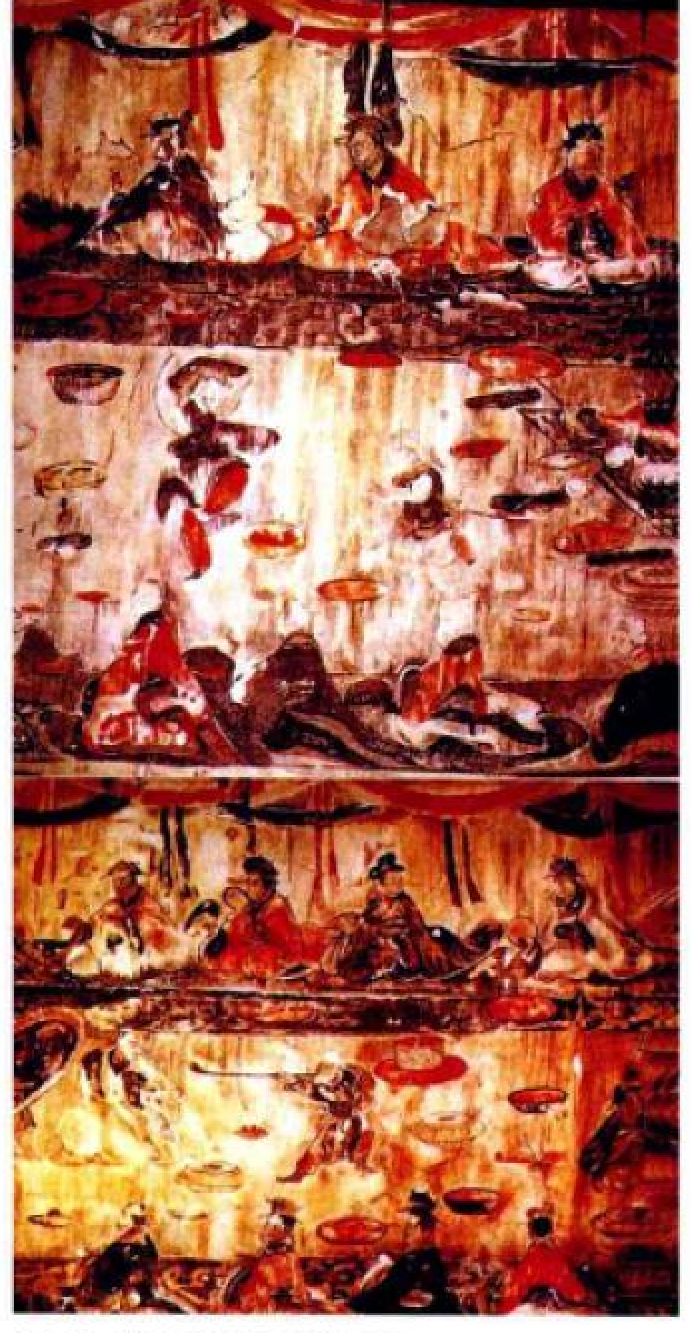


2·1·34　汉唱歌俑（一）

河南安阳北齐墓出土黄釉瓷扁壶乐舞图（图2·1·36）。壶高20.5厘米、口径5.1厘米、足径10.1厘米。共5人。中间1人立于莲花座上舞蹈，右边1人吹笛，1人作拍手状，左边1人弹五弦琵琶，1人击钹或星。5人均穿双袖窄小的胡衫，腰间系宽带，头戴胡帽，面貌为深目高鼻，似为当时西域人形象。表演的是胡腾舞。据《隋书·音乐志》载："杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等，然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来皆有所爱好，至河清以后传习尤盛。"北齐文襄帝继位是在公元547年，河清是北齐武成帝的年号，他在位的时期，自公元562～565年。此时西域乐舞大量东传，所以在这个瓷扁壶的装饰图案上有了生动的反映。



2·1·36　北齐瓷扁壶乐舞图



2·1·38　密县汉墓乐舞百戏壁画摹本



2·1·37　和林格尔汉墓乐舞百戏壁画摹本

内蒙古和林格尔东汉墓壁画乐舞百戏图（图2·1·37）。纵80厘米、横110厘米。画面偏左方，置一红、黄两色勾画的建鼓，其立柱下有兽趺，两端作兽首状。柱顶有小幢，幢顶为黑色圆球形。鼓两侧有两人执槌敲击。鼓周围表演着跳丸、飞剑、舞轮、倒立、戴竿等杂技节目。画面右侧为伴奏乐队，共9人，分别演奏箫、排箫、埙及打击乐器等。此画色彩谐调，造型生动，表演者各具姿态，气氛热烈。全国各地出土的汉画像石多有乐舞百戏场面，但在北方内蒙古地区发现此汉代乐舞百戏壁画，则弥足珍贵。

河南密县打虎亭2号汉墓乐舞百戏壁画（图2·1·38）。画面上方帐幔下有宴饮者，下方1舞者单腿独立，另1人双膝跪地，2人对舞。有人击鼓伴奏。另一画面中1白衣舞者正欲踏鼓而舞，右1人双手持长管形乐器，边吹边舞。有学者称为"吹笳乐舞"。

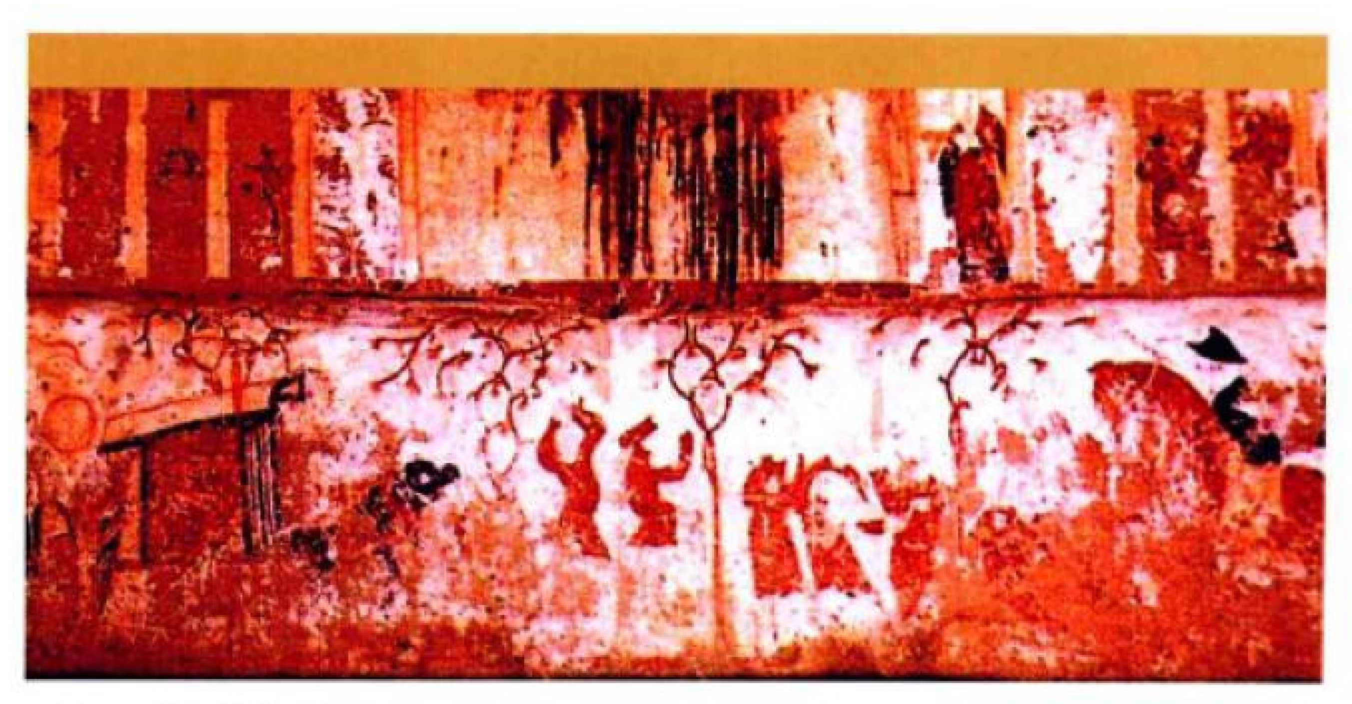


2·1·39 阿斯塔那乐舞纸画

新疆吐鲁番阿斯塔那十六国墓出土乐舞纸画（图2·1·39）。其上层有3人对坐宴饮，下层有1女子长裙束腰，两臂平伸翩翩起舞。舞姿与今日新疆地区维吾尔族舞蹈动作相似。其右侧有2人伴奏，1人击小桌上的扁鼓，1人吹竖笛。

敦煌莫高窟297窟壁画中有北周伎乐图（图2·1·40）。画面树下有2人舞蹈，3人持竽、琵琶、竖箜篌伴奏。其服饰、舞姿均有少数民族特色，反映了河西地区少数民族乐舞形象。

甘肃酒泉丁家闸晋墓壁画乐舞图（图2·1·41）。演奏者4人。自右至左，第1人弹筝；第2人弹梨形音箱四轸直项琵琶；第3人吹竖笛；第4人击腰鼓。此墓葬地处古代凉州地区。公元4世纪至5世纪初，这里先后建立过前凉、后凉、北凉、西凉诸国，是古丝绸之路的必经之地。这个地区的音乐，古称“西凉乐”，是当地各族人民共同创造的艺术，其中吸收了中原乐舞和西域乐舞。壁画中乐队使用的乐器，既有中原地区的传统乐器筝，又有西域地区盛行的梨形音箱琵琶和细腰鼓，反映了西凉音乐的风貌。此图右侧尚有男女舞者，乐队可能是在为舞者伴奏。



2·1·40　敦煌297窟北周乐舞壁画





2·1·41　丁家闸晋墓乐舞壁画



2·1·42　石寨山八人乐舞



2·1·43　石寨山双人乐舞



2·1·44　石寨山四人乐舞



2·1·45 石寨山铜舞俑



2·1·47 石寨山击铜鼓、錞于模型



2·1·46 虎钮錞于

云南晋宁石寨山古墓群13号墓出土8人乐舞铜饰牌（图2·1·42）。高9.5厘米、宽13厘米。此牌以两层建筑物为背景，上层4人跪坐，做扬手舞蹈动作；下层4人，2人吹笙，1人持抱錞于，1人动作不明，左边两人中间有一大器皿，表现了笙和錞于组合伴奏的场面。13号墓出土双人舞铜饰牌（图2·1·43）。高12厘米、宽18.5厘米。2人着长裤，上绘卷起的褶纹，佩长剑，双手各持一铜盘舞蹈。13号墓出土4人乐舞铜饰牌（图2·1·44）。高14.5厘米、宽10.4厘米。4人联袂而舞，头戴尖帽，右腿略屈，双手摆动，舞姿齐整。17号墓出土的舞俑（图2·1·45）。高9厘米。共4人，1人吹葫芦笙，3人拍手舞蹈，姿态轻盈。这些图像表明古代"滇人"是一个能歌善舞的民族。錞于是铜制打击乐器，在四川、云南、贵州、湖南等地多有发现，如传世虎钮錞于（图2·1·46）。高74厘米。12号墓出土铸有杀人祭铜柱的铜制贮贝器上，有一木架下，悬挂一錞于、一铜鼓，另有1人执槌敲击（图2·1·47），可与此图像参照，了解錞于与其他乐器的组合使用情况。

云南开化铜鼓面部主晕图，描绘了一幅盛大的乐舞表演场面，图中有船形或马鞍形房屋，屋角高翘，房屋底层有两柱支撑，屋内2人对坐。房屋一侧有2人持棒各击一铜鼓。屋外有一木架，上分三排悬圆形物15个，此为编锣。编锣两侧各有4人，头饰羽毛和一种形似鸟头的饰物，衣后拖一长幅，其中7人双手叉开，作舞蹈状，1人吹奏葫芦笙（图2·1·48）。此图刻画出一个欢快活泼的乐舞场面。

西南地区古代少数民族的富裕人家多在房屋旁边附建晒台，又常在晒台周围舞蹈娱乐。唐樊绰《蛮书》卷十载："弥臣国……百姓皆楼居……俗好音乐，楼两头置鼓，饮酒即击鼓，男女携手舞蹈为乐。"图中所绘铜鼓、锣、葫芦笙是他们常用的乐器。如广西贵县罗泊湾一号墓和云南晋宁石寨山古墓群，均发现有单面铜锣。石寨山古墓铜锣的锣面有23人舞蹈纹饰，其人物形象、饰物与开化铜鼓纹饰相同（图2·1·49）。

开化铜鼓鼓面所绘编锣，在今日云南傣族、景颇族、佤族、拉祜族等地区仍然流行，又名编铓。此图编锣是目前所知年代最早的图像。



2·1·48　开化铜鼓乐舞纹饰



2·1·49　石寨山铜锣乐舞纹饰

铜鼓与锣常在一起演奏，《宋史·蛮夷传》载："溪峒夷僚疾病，击铜鼓、沙锣，以祀神鬼。"云南楚雄万家坝古墓群出土的铜鼓（图2·1·50～2·1·53），是铜鼓之最原始者，为春秋晚期制品，制作较粗糙，出土时与作为炊具用的铜釜在一起。由于鼓面有烟痕，人们多认为铜鼓是由作为生活器皿的铜釜演变而成的。它们可能是鼓、釜兼用时期的遗物。江川李家山24号墓出土的铜鼓，鼓身有羽人划舟图饰，又有游鱼和立鸟点缀其间，反映了当地的生活习俗。



2·1·50 万家坝铜鼓(一)



2·1·51 万家坝铜鼓(一) 内壁纹饰



2·1·52 万家坝铜鼓(二)



2·1·53 万家坝铜鼓(二) 内壁纹饰



2·1·54 李家山铜葫芦笙斗



2·1·55 石寨山铜葫芦笙斗



2·1·56 石寨山铜饰中的吹葫芦笙



2·1·57 石寨山铜鼓花纹中的吹葫芦笙



2·1·58 万家坝双角钮编钟



2·1·59 祥云检村编镈

葫芦笙则也多有所见。李家山古墓群23号墓出土有铜葫芦笙斗（图2·1·54），高26厘米。晋宁石寨山古墓也出土有铜葫芦笙斗（图2·1·55），同墓出土的人物屋宇铜饰（局部）中有演奏葫芦笙的形象。所立者3人，为首者吹葫芦笙，后1人以双手抚其肩，其后又有1人双手抚后者之肩，似在舞蹈（图2·1·56）。同墓出土的铜鼓纹饰中也有演奏葫芦笙的图像（图2·1·57）。笙都是依天然生长的葫芦形状铸造的。

另外，在云南楚雄万家坝古墓出土双角钮编钟一套（图2·1·58），高15～21.9厘米。云南祥云检村出土有编镈，高29.3厘米、28.8厘米、26.5厘米。饰双鹭纹、双虎纹（图2·1·59），都是流行于西南少数民族地区而富于特色的古代乐器。



2-1-60　洛庄汉墓编钮钟



2-1-61　洛庄汉墓编甬钟

2001年，山东章丘洛庄汉墓14号陪葬坑出土乐器140余件。

（1）编钟一套，其中钮钟14件（图2-1-60）、甬钟5件（图2-1-61），原悬挂于木架上，现已腐朽。钟架基座为覆斗长方形，长44厘米、宽24厘米，立柱上下为方形，中间削为八棱形，顶端有两层横木，由榫卯结构与立柱相接，残高约80厘米。上层横木残长约240厘米、厚11厘米，髹黑漆。其下侧开槽，以销钉悬挂钮钟，下层横木残长195厘米，髹黑漆，



悬挂甬钟。

钮钟通高13.4～28.9厘米、甬高4.1～7.6厘米、铣间长径7.6－16.3厘米、短径6.7－13.6厘米。钟钮方形、钟体合瓦形。舞、鼓、钲、篆部饰三角形回纹，枚似乳丁，有涡纹，每面3排、每排6枚（图2·1·62）。

甬钟通高50.7－58.7厘米、甬高24.8～29.3厘米、铣间长径20.5～23.9厘米、短径18.3－20.7厘米。甬为圆柱形，衡呈半球形，旋圆凸，其上有兽首形挂钩。钟体合瓦形，横断面椭圆形，枚似乳丁，每面3排，每排6枚。各部位纹饰与钮钟相同（图2·1·63）。

此套编钟保存完好，经测试，每件钟的正、侧鼓音可发出构成大小三度的两个音，音程准确。14件钮钟约有四个八度的音域。与音响性能相关的钟体内部音梁造型设计、调音部位和方法均与先秦编钟不同，其铸造技术既有所继承、又有创新发展。

（2）编磬（图2·1·64－2·1·65）。6套共107件。其中20件的4套、14件的1套、13件的1套。编磬原来悬挂在木架上，木架已腐朽。磬架基座有方形和长方形两种。以第1套为例，基座方形，边长27厘米、高6厘米、立柱残高86厘米、边长约10厘米。其上下端为方形，中间削为八棱形，横木残长约230厘米、厚10厘米。从磬体遗留痕迹看，应为皮条所系挂。青石制作，呈曲尺形，表面光素。最小者长20厘米、最大者长62厘米。在4套编磬下边有线刻文



2·1·62　洛庄汉墓编钮钟之一



2·1·63　洛庄汉墓编甬钟之一

字，它们为磬的悬挂顺序、来源、产地等提供了依据。

编磬多数保存完好，少数有断裂，但粘接后大都不失原音。发音良好，音高较准确，音质清脆悦耳。有4套编磬在不同调高上，构成完整的七声音阶，音域达两个八度以上。

（3）同出的带架錞于、钲、铃（图2·1·66）。

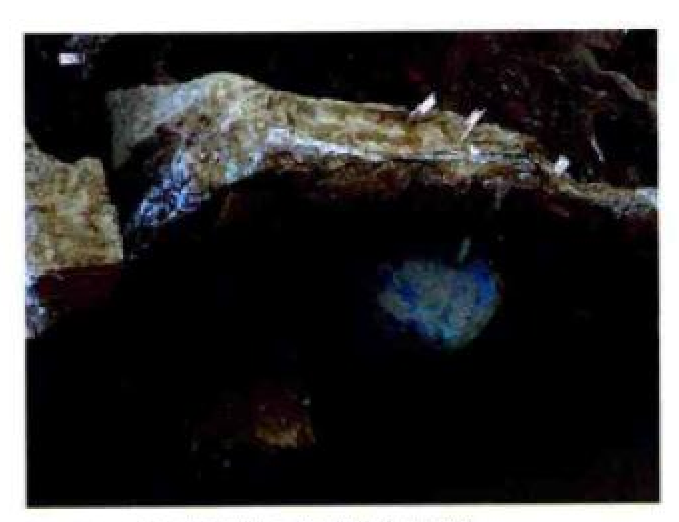
錞于（图2·1·67），上半部圆形，顶端有一环形钮，中间稍向内收缩，下口微敞，断面略呈椭圆形。两面分



2·1·64　洛庄汉墓编磬出土情况



2·1·65　洛庄汉墓编钟、编磬出土情况



2·1·66　洛庄汉墓錞于、钲、铜铃出土情况



2·1·68　洛庄汉墓铜铃



2·1·67　洛庄汉墓錞于

别饰一浮雕鹿图案，鹿为"一笔画"。高49.1厘米、肩部最宽处长25.8厘米、窄径22.2厘米、腰部长径21.6厘米、短径18.2厘米。

钲，合瓦形，甬为空心圆筒状，面光素，下铣部弧形，器壁较薄，无调音痕迹。高30.2厘米、舞长径12.7厘米、短径11.1厘米、铣间长径16.6厘米、短径12.8厘米。

铃，扁喇叭形，顶部有一小环形钮，内有铜舌，摇之作响。高7.5厘米、舞长径4.1厘米、短径2.9厘米、铣长径6厘米、短径4厘米。

錞于、钲、铃乐器架，基座覆斗形，长42厘米、宽25厘米。中间有卯孔接立柱，立柱长方形，残高72厘米。立柱上有横梁，残长180厘米、宽10厘米、厚约8厘米。梁上等距离嵌入3个铁吊环，分别悬挂錞 于、钲、铃各1件。

(4)铜铃（图2·1·68），共8件，大小相同，直径3厘米。圆球形，有镂孔，内置金属核，摇之作响。发现时铃体上有红绳痕迹，应为成组的串铃。

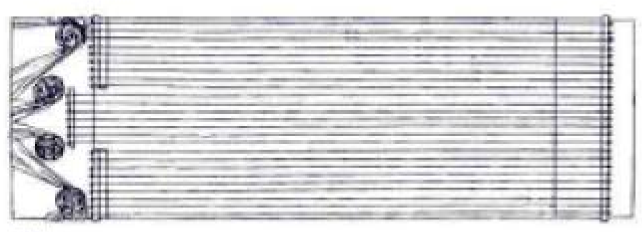
(5)瑟，共7件，均放置于长方形木架上。瑟与木架均已腐朽。其中3件瑟有铜轸和鎏金铜枘。一组铜枘（图2·1·69），枘帽通体鎏金，饰浮雕变形龙纹，帽径4.7厘米、通高3.4厘



2·1·69　洛庄汉墓1号瑟钢枘



2·1·70　洛庄汉墓3号瑟铜枘



瑟枘



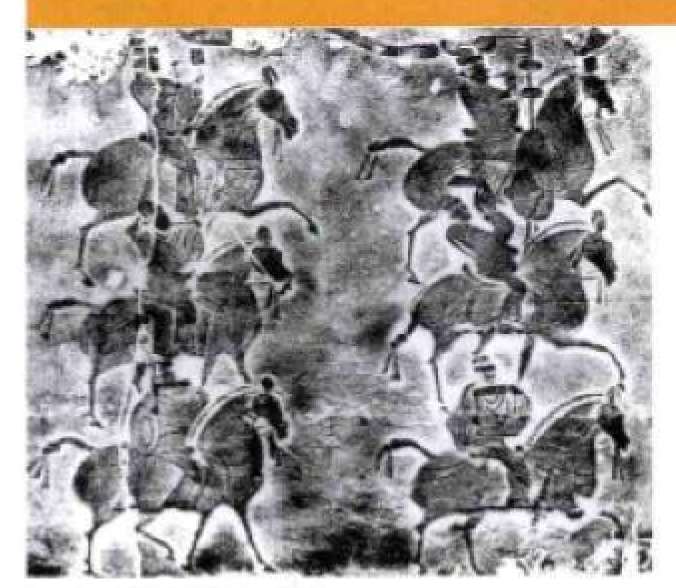
2·1·71　洛庄汉墓铜瑟钥

米。另一组铜枘（图2·1·70），枘帽通体鎏金，顶端周边饰浮雕花瓣纹，中心涡纹。帽径4.7厘米、通高4.6厘米。

铜瑟钥（图2·1·71），3件，外形呈槌状，钥口端外为圆形、内为方銎，以与瑟轸相合、配套使用。长13.6厘米、底径1.5厘米。

此外，陪葬坑中尚有琴、建鼓、悬鼓等乐器。建鼓由1件大鼓和4件小鼓及4组铜插件构成。

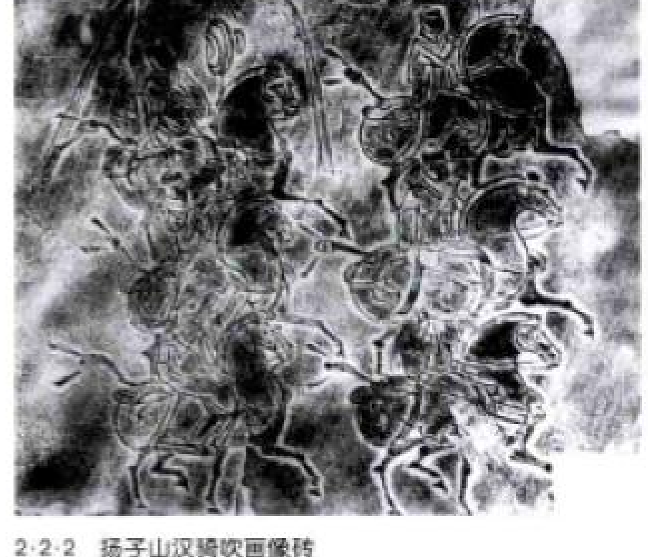
洛庄汉墓主墓室尚待发掘。从陪葬坑发现带“吕”字的封泥来看，应与吕姓有关，其年代应为西汉早期吕国存在的阶段，即公元前187～前180年，是汉代吕姓诸侯王墓。此陪葬坑出土乐器品种、数量之多实属罕见，为我们研究汉代礼乐制度及从先秦至汉代音乐、乐器的发展演变情况提供了宝贵的实物资料。



2·2·1　青杠坡汉骑吹画像砖



2·2·3　曲阜汉骑吹画像砖



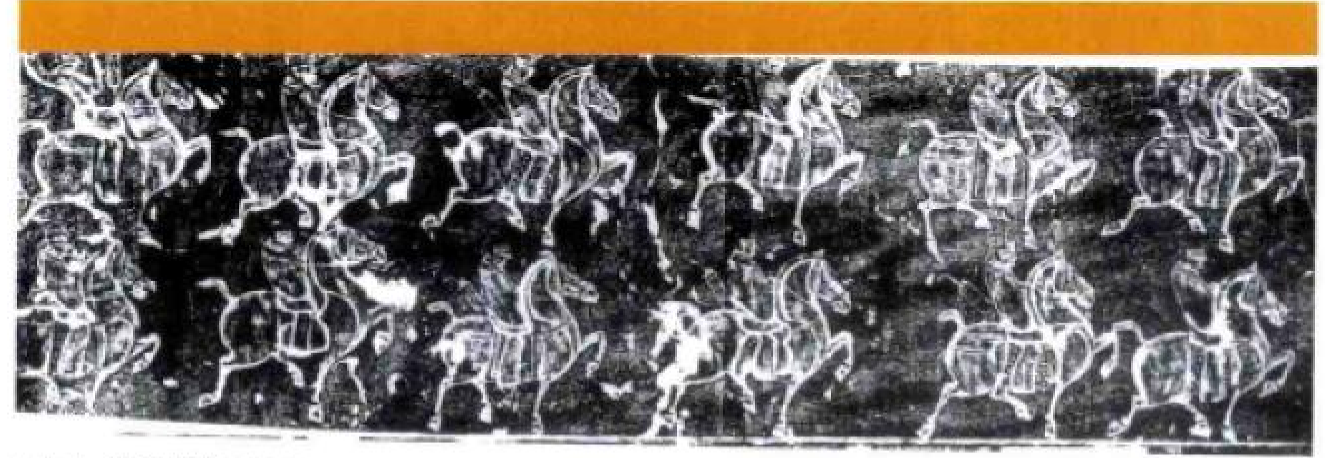
2·2·2　扬子山汉骑吹画像砖

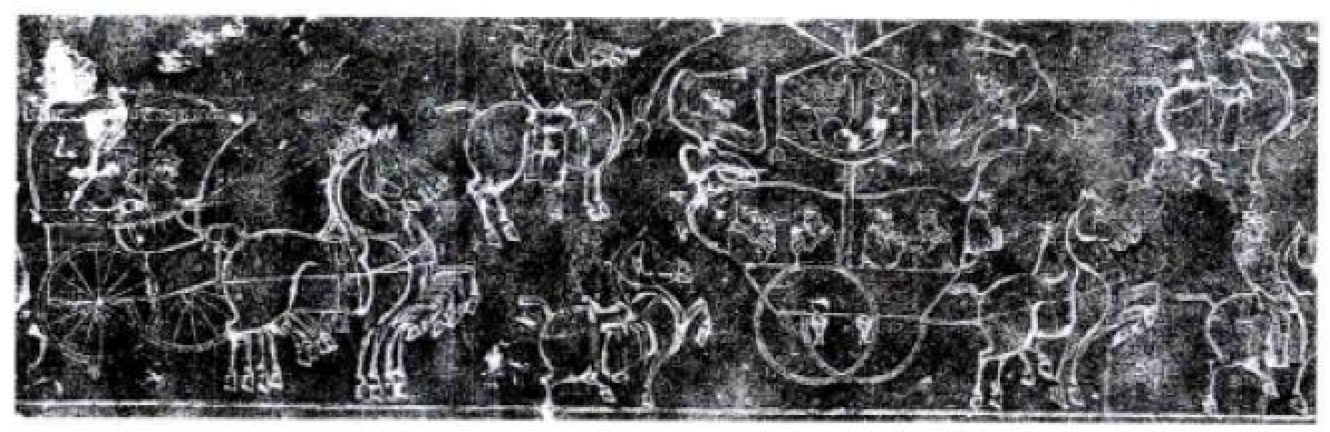
2. 鼓　吹

两汉魏晋南北朝时期有鼓吹乐。它以打击乐器和吹奏乐器为主，有时加歌唱。《乐府诗集》卷十六引刘瓛《定军礼》："鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。"鼓吹乐的兴起是受了当时从事游牧狩猎的北方各民族的影响。它所使用的吹奏乐器笳和角，都是北方少数民族乐器。最初，鼓吹乐在军队中作为军乐演奏，多配有歌词。从现存鼓吹曲辞的内容来看，大部分出于民间歌曲。鼓吹乐为宫廷采用后，由于使用场合和乐器组合的不同，又分为数种，其中有"骑吹"，是骑在马上演奏的。"短箫铙歌"，用于行军、出游、郊祀等盛大场面。"横吹"，或称"鼓角横吹"，在军中列队演奏。"黄门鼓吹"，用于皇帝的卤簿（仪仗）乐队或宴乐群臣时演奏。鼓吹乐的种类和形式多无严格界限，并随时代不同而变化。后来它也用来为歌舞百戏伴奏，还有女乐参加演出。此时期的画像石、画像砖提供了生动的图像。

四川成都东乡青杠坡东汉墓画像砖（图2·2·1）。两排六骑，自上而下，前排第1人吹笳或角，马上有旌旗飘荡。中间一匹马的马鬃上方立一鼓，骑马者双手持槌敲击。此鼓为"提鼓"。《周礼·夏官》有"师帅执提"的记载，注文说："读如摄提之提，谓马上鼓，有曲木提持。鼓立马髦上者，故谓之提。"第3人吹排箫；后排第1人击铙，中间1人吹笳或角，第3人吹排箫。

成都扬子山东汉墓画像砖（图2·2·2）。两排六骑。自上而下，前排第1人的马上有旌旗飘荡，中间1人击铙，第3人吹排箫；后排第1人击鼓，鼓支柱上端有羽葆为饰。中间1


2·2·4　肥城汉骑吹画像砖


2·2·6　肥城汉鼓车画像砖


2·2·5　肥城汉骑吹画像砖摹本

人击铙，第3人吹排箫。

山东曲阜东乡汉画像石（残）（图2·2·3）。其下层现存两排四骑，前排1人在马上击提鼓，后排3人吹排箫。以上三图是骑在马上的鼓吹乐队，属行军队伍中或豪富人家出游的鼓吹乐。

山东肥城孝堂山郭巨室北壁上层石刻（图2·2·4—2·2·5）。图中有骑从仪仗队，队里有4人在马上作乐，前排2人吹排箫，后排1人击提鼓，1人吹笳或角。画面上还有两匹马拉的鼓车一辆（图2·2·6）。车上有4人端坐吹排箫，中间立一建鼓，两旁有2人执槌敲击。这种鼓车是主车的前导，《后汉书集解》引黄山说："此车载黄门鼓吹乐人也。汉乐人皆曰鼓员，故车也曰鼓车，实为鼓吹车。上施层楼，皆四角金龙，流苏羽葆。"它属上层统治者出行仪仗中的乐队，用以夸耀富贵，宣扬威仪。汉魏以后各朝代宫廷都设有专门的鼓吹机构，在祭祀、朝会、宴飨等场合使用鼓吹乐。有时乐队成员多达百余人，并配有称颂皇帝功德、欢庆太平的歌词。

四川新都汉骑吹画像砖（图2·2·7），一排三骑，在马上奏乐。还有一幅画面，有1人在骆驼背上击建鼓（图2·2·8），形象罕见。

河南邓县南朝墓彩色鼓吹画像砖两块（图2·2·9－2·2·10），长38厘米、宽18.9厘米。一块砖上有奏乐者4人，自右至左，2人吹角，角长而弯曲，口端上昂，系有彩幡，随风飘扬；2人击鼓，鼓系挂腰间，右手执槌敲击。另一块砖上5人，自右至左，1人吹横笛，1人吹排箫，2人吹长角，1人吹笳。这是一种徒步行进中的鼓吹乐队。

西安草厂坡北朝墓出土有骑马击鼓俑（图2·2·11），高37.6厘米、长34厘米、宽13.6厘米。击鼓、击锣俑(图2·2·12)，高29厘米，鼓、锣高11厘米、宽10厘米。传世有北魏骑马击鼓俑(图2·2·13－2·2·14)，均高23厘米。



2·2·7　新都汉骑吹画像砖



2·2·8　新都汉击鼓画像砖



2·2·9　邓县鼓吹雕砖（一）



2·2·10　邓县鼓吹雕砖（二）



2·2·11　草厂坡北朝骑马击鼓俑



2·2·12　草厂坡北朝击鼓、击镠俑



2·2·13 北魏骑马击鼓俑(一)



2·2·14 北魏骑马击鼓俑(二)



2·3·1　马王堆1号汉墓乐俑



2·3·2　马王堆1号汉墓竽

3. 竽瑟之乐及其他

战国至秦汉之际盛行“竽瑟之乐”，即吹奏乐器竽与弹拨乐器瑟合奏。《墨子·三辩》：“士大夫倦于听治，息于竽瑟之乐。”《战国策·齐策》：“临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟、击筑弹琴。”竽瑟之乐是当时统治者歌舞宴饮场合中常见的一种器乐演奏形式。

马王堆1号汉墓曾出土吹竽鼓瑟乐俑（图2·3·1）和竽（图2·3·2）、瑟（图2·3·3）、竽律等实物。这件竽通高78厘米，竽斗、竽嘴均为木制，髹绛色漆。竽斗是用两块木头拼成，横断面呈椭圆形，斗盖分前后两排，各有11个孔，孔内有竽管直插到底。22根竽管均用刮去表皮的竹管制作，最长者78厘米，最短者14厘米。前后两排都以中间一根最长，左右两侧各置五管，管长依次递减，用数道篾箍扎结固定。开按音孔情况：前排竽管有两管未开孔，前后两排均有两根长管各开两个按音孔，其余各管各开一个按音孔。从外形来看，此竽颇像一件可供实际演奏的乐器。在马王堆3号汉墓也发现一件22管的竽，同时发现十余个竹质簧片。这件竽有折叠管装置。两竽相互参照，使我们对古代竽的结构和使用情况有了较明确的了解。

1号墓出土瑟为木制，长116厘米，宽39.5厘米。瑟面略作拱形。首尾两端髹黑漆，通体光素无饰。瑟首岳一条，首岳右边面板上有25个弦孔。尾岳有外、中、内三条，将弦分为三组：中间一组七弦，内外两组



2·3·3　马王堆1号汉墓瑟

九弦。尾端有四个系弦的枘，枘头用银制作，饰涡状花纹。弦用四股素弦左旋搓成，每弦下面置一拱形木柱。出土时，木柱位置略有移动，但根据瑟面和弦上的痕迹，可将柱位复原。近半个世纪以来，春秋战国墓葬出土瑟已有数十件，其形制大体相同，但木柱位置不明，惟此瑟保存完整，弦系在原位上，柱位清晰，它为我们了解古瑟的张弦和调弦法提供了珍贵的物证。此瑟内外两组弦的尾部，各有一条绛色的罗绮带穿插于弦间，将弦隔开，再将带尾盖于弦上。这两条带可能是为保持弦距和柱的稳定，并有利于消除弹奏时柱后弦分的共鸣所产生的干扰而设置的，它可保证乐音的清晰完美。此瑟内外九弦定音相同，中七弦与内九弦作音阶级进的连接，从各柱位所限定的有效弦长的比例推算，它是按五声音阶调弦。

彩绘吹竽鼓瑟乐俑，共5人，高32.5～38厘米。3个鼓瑟俑，2个吹竽俑，均为木制。鼓瑟俑跪坐，作鼓瑟状。瑟横陈于膝前，双臂向前平伸，两手掌心向下，临于瑟的上方，拇指屈向掌心，食指内勾，两指形成环状，作抹弦之势，其余三指自然微屈。这是一种双手并弹的鼓瑟方法。山东两城山汉画像石中的鼓瑟者、济南无影山出土汉杂技陶俑群中的鼓瑟俑，其演奏方法与此相近，可知它在汉代可能是常用的鼓瑟法。吹竽俑跪坐，作吹竽状，两手拇指与其余四指分开，余四指并拢，掌心向上，作持竽状。乐俑出土时，竽已脱落。此竽有竽管14根。马王堆1号墓彩绘棺头档中有抚瑟图像（图2·3·4）。外棺长256.5厘米、宽118厘米、高114厘米。江苏徐州北洞山出土有西汉抚瑟俑(图2·3·5)，抚瑟者高30厘米。

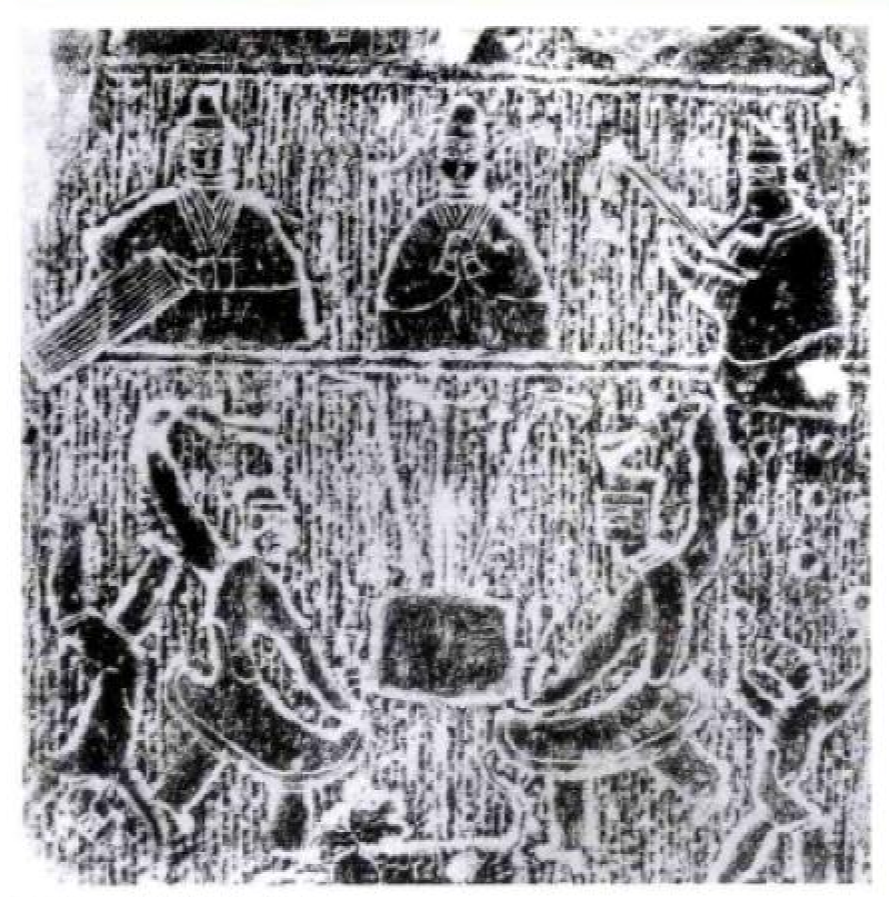




2·3·4　马王堆1号汉墓抚瑟图

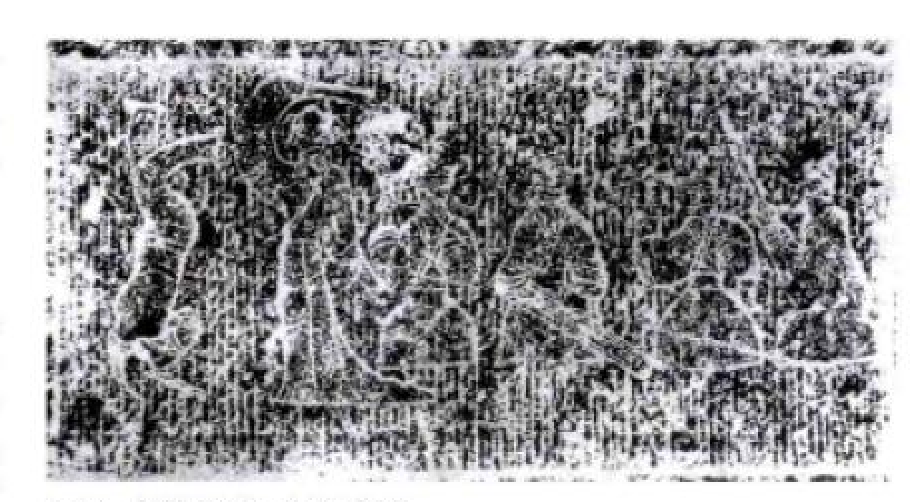


2·3·5　徐州汉抚瑟俑



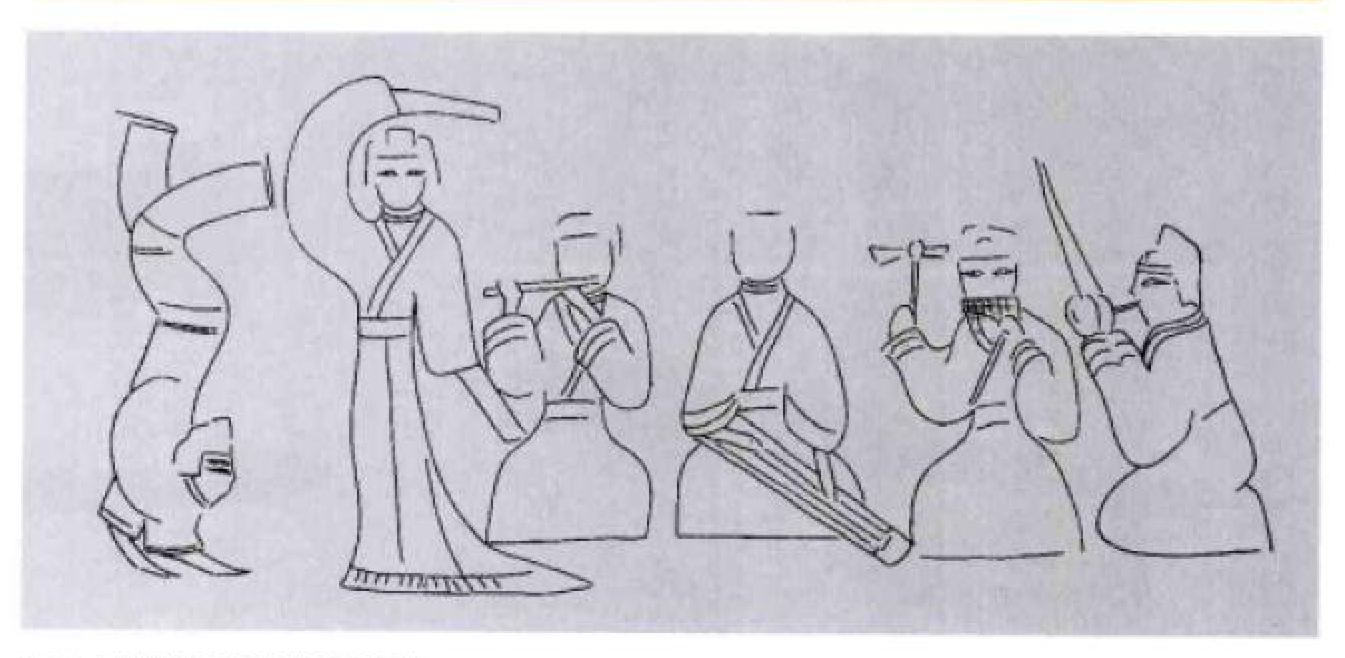
2·3·6 嘉祥汉建鼓舞画像石

山东嘉祥隋家庄关庙汉画像石中有用竽瑟之乐伴奏建鼓舞的图像（图2·3·6）。山东南武阳东阙汉画像石中有竽、瑟、排箫、笛组成乐队，为杂技表演和舞蹈伴奏（图2·3·7～图2·3·8）。



2·3·7 南武阳汉乐舞、杂技画像石

“竽律”（图2·3·9）不见于文献记载。战国至秦汉以来，竽在器乐合奏中居重要地位。《韩非子·解老篇》载：“竽也者，五声之长也，故竽先则钟瑟皆随，竽唱则诸乐皆和。”竽为簧管乐器，马王堆3号汉墓已发现竽的簧片，其形状与现代笙簧相同，在簧舌上端有白色小珠，可能是点簧（调音）所用的蜡质混合物。因此，推知古代的竽也用此法调整每根竽管的固有音高，竽律是定音的正律器。



2·3·8　南武阳汉乐舞、杂技画像石摹本



2·3·9　马王堆1号汉墓竽律



2·3·10　马王堆3号汉墓筑（明器）

2·3·12　马王堆1号汉墓击筑图



2·3·11 长沙"渔阳"墓筑



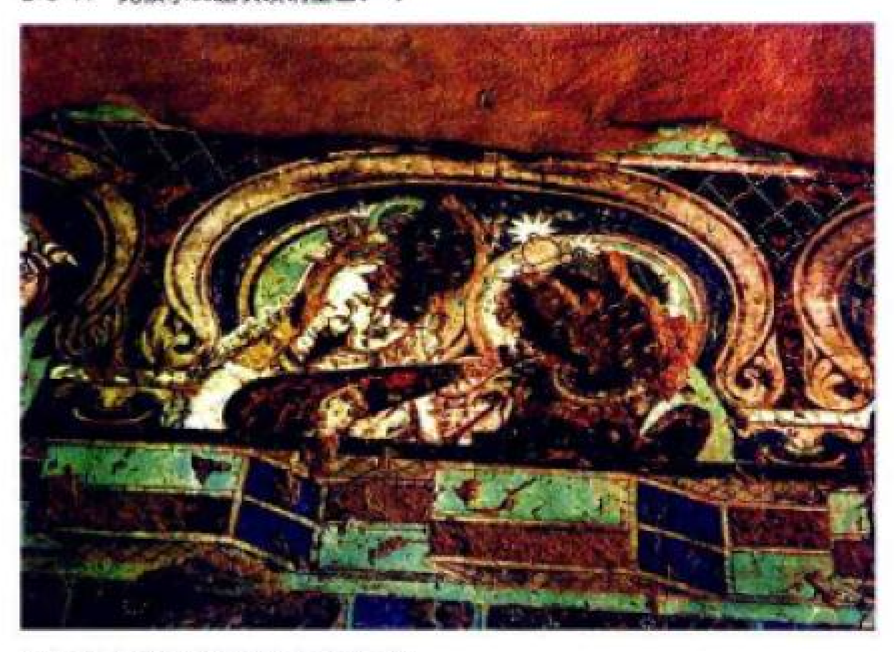
2·3·13 汉漆奁击筑图摹本

秦汉时期流行击弦乐器筑。马王堆3号汉墓出土一件筑（明器）（图2·3·10），长32厘米。形似四棱长棒，尾部细长，通体髹黑漆。筑面首尾两端各嵌一横排竹钉，共5个，可张弦5根。首端竹钉外侧有一圆柱，系于竹钉上多余的弦缠在此处。出土时，上面缠有丝质残弦。同墓出土的"遣册"竹简上有"筑一，击者一人"的记载。西汉早期吴氏长沙国王后"渔阳"墓出土筑（图2·3·11）。"渔阳"是这位王后婚嫁前的封邑之称或名字。筑共3件，这是其中两件。一件长117厘米、宽11厘米、高6厘米，首尾有岳山，其外侧各有5个弦孔，首端有系弦的圆柱。另一件长93.4厘米、宽5.5厘米、高9.3厘米。音箱两侧绘黑红色龙鸟图案。同墓还出土有柱码和木制击弦之弓，这是首次发现筑的实用乐器。马王堆1号汉墓彩绘棺头档中有击筑图像（图2·3·12）。其奏法是左手持筑，右手持细棒敲击。江苏连云港市西汉侍其繇墓出土的漆食奁彩绘花纹中也有一人击筑，为舞蹈伴奏（图2·3·13），其奏法同此。此汉代筑及筑演奏图像的发现，对了解筑的形制、奏法具有重要价值。有学者考证，"击"有拂擦之意，筑应为古老的拉弦乐器。





2·3·14　克孜尔38窟吹唢呐壁画(一)





2·3·15　克孜尔38窟吹唢呐壁画(二)

新疆拜城克孜尔石窟寺第38窟（约265～420年，两晋时期）壁画中有唢呐演奏图像(图2·3·14～2·3·15)。唢呐在明清时期文献中有所记述。明王圻《三才图会》绘其图像，并注："琐奈，其形如喇叭，七孔。首尾以铜为之，管则用木。不知起于何时，当军中之乐也。"清代《皇朝礼器图式》等书则用"苏尔奈"之名："苏尔奈，一名琐嗪，木管，两端饰铜，管长一尺四寸一分，上加芦哨吹之。"文献所述唢呐的形制与克孜尔石窟的图像基本相同，今新疆地区流行的木唢呐和它更为相近。如果



2·3·17 汉抚琴俑(一)



2·3·16 马王堆3号汉墓七弦琴

2·3·18 汉抚琴俑(二)

克孜尔石窟后来没有更新过，此图像说明唢呐早在公元三四世纪已流行于新疆地区。近年，有学者考证，此器喇叭口与管身颜色有异，疑为后人所加，它仍是龟兹流行的筚篥。

琴在此时期有很大的发展。马王堆3号汉墓曾出土七弦琴(图2·3·16)。琴的形制不断改进，渐趋定型。此外，还多次发现抚琴俑(图2·3·17)，高40.5厘米、宽33厘米。另一抚琴俑(图2·3·18)，高28厘米、宽26厘米。此时期，琴的图像中已出现徽位标志。年代最早的琴谱，也是文字谱的唯一例证《碣石调幽兰》，被保存至今。



2·3·19　嵇康画像砖



2·3·20　荣启期画像砖



2·3·21　“聂政刺韩王”画像石

南京西善桥古墓出土的南朝（公元420～589年）竹林七贤与荣启期模印砖画像中，有嵇康、荣启期弹琴图（图2·3·19～2·3·20）。全砖长240厘米，宽80厘米。嵇康（公元223－263年）是魏末著名琴家，曾任职中散大夫，在政治上与当权者司马氏不和，后被司马氏所害。相传他演奏的琴曲《广陵散》寄托着对当权者的不满。此曲描写聂政刺韩王的故事。山东武梁祠汉画像石中有表现这一故事情节的画面（图2·3·21）。荣启期是春秋时代的“遁世之士”，画面表现他“披裘带索，鼓琴而歌”的形象。

图中嵇康、荣启期所弹的琴，其面上刻有明显的徽。嵇康《琴赋》中已提到徽位的制作和使用，如“弦以园客之丝，徽以钟山之玉”，“闲辽故音庳，弦长故徽鸣”等语。唐人抄本《幽兰》谱中，“十上半寸许”、“十三下一寸许”等句的“十”和“十三”，即指各个徽位而言。此图表明在南朝梁陈之际，琴已具备完整的13个徽位。

唐人抄本琴曲文字谱《碣石调幽兰》（图2·3·22），是南朝梁代丘



2·3·23　棒台子汉弹琵琶壁画



2·3·24　嘉峪关魏晋墓弹琵琶砖画（一）



碣石調幽蘭序一名倚蘭
丘公字明會稽人也梁末隱於九疑山妙絕楚調於幽
蘭一曲尤特精絕以其聲微而志遠而不堪授人以陳
禎明三年授宜都王叔明隋開皇十年於丹陽縣卒
年九十七無子傳之其聲遂簡耳
幽蘭第五
耶臥中指十上半寸許案商食指中指雙牽宮商中
指急下與構俱下十三下一寸許住末商起食指散緩半
扶宮商食指挑商又半扶宮商縱容下無名於十三外一
寸許案商角即作兩半扶挾挑聲一句 [illegible]起

2·3·22　《碣石调幽兰》琴谱

明（公元494～590年）传谱。此曲内容，据《琴操》的《猗兰操》载："孔子周流天下应聘，诸侯莫能任用。自卫返鲁，过隐谷之中，见芗兰之独茂也，……凭车抚轼，援琴而鼓之，自伤不逢时也。"其主题可能是借深山幽谷中的兰花抒发一种怀才不遇的心情。现存琴谱中的《幽兰》或《猗兰》有多种传谱，解题一般都沿用此传说。此图是文字谱记写的传本，即通过规定的琴调（定弦法），用左右两手固定的指法标记在一定弦位和徽位上，表示乐曲的音高、节奏，它是我国独特的记谱法。

琵琶在秦汉至唐代，为多种弹拨乐器的总称，它包括圆形音箱、梨形音箱、曲项、直项等多种形制。如东汉末年至魏晋时期的壁画、砖画中有各种梨形音箱的直项琵琶。约东汉晚期的辽阳棒台子古墓壁画（图2·3·23），图中左起第2人所持者，即梨形音箱直项琵琶。甘肃嘉峪关魏晋墓砖画奏乐图（图2·3·24）中，2人跪坐，1人吹竖笛，1人弹梨形音箱直项琵琶。

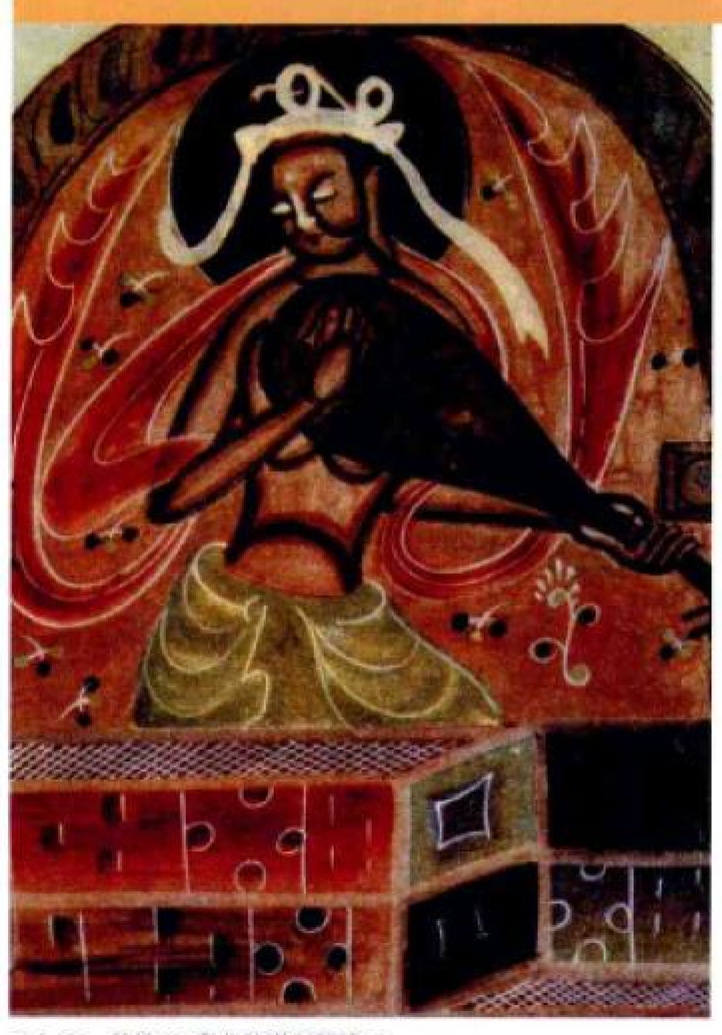
另一图（图2·3·25）中，2人在树下步行，前者弹梨形音箱直项琵琶，后者作拍手唱歌状。约公元4世纪，中原地区与西域文化交流频繁，有梨形音箱曲项琵琶传入北方，以后又传至南方。

麦积山78窟北魏壁画，一伎乐人横抱梨形音箱曲项琵琶（图2·3·26）。



2·3·25　嘉峪关魏晋墓弹琵琶砖画（二）

2·3·26　麦积山78窟北魏弹琵琶壁画

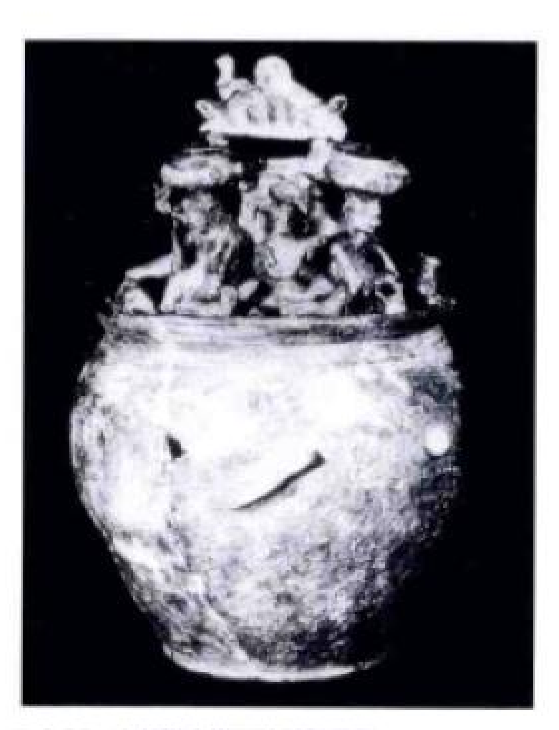


2·3·27　敦煌288窟北魏弹琵琶壁画

敦煌莫高窟288窟北魏壁画中，有一伎乐人横抱梨形音箱曲项琵琶（图2·3·27）。四川成都彭山出土梁代大同五年(539年）石刻观音造像佛座下，有8人奏乐，右起第3人所持者为梨形音箱曲项琵琶(图2·3·28)。佛造像残高44厘米、宽37厘米。南京邓府山出土六朝时期鸟兽人物陶仓上有1人亦弹梨形音箱琵琶（图2·3·29）。



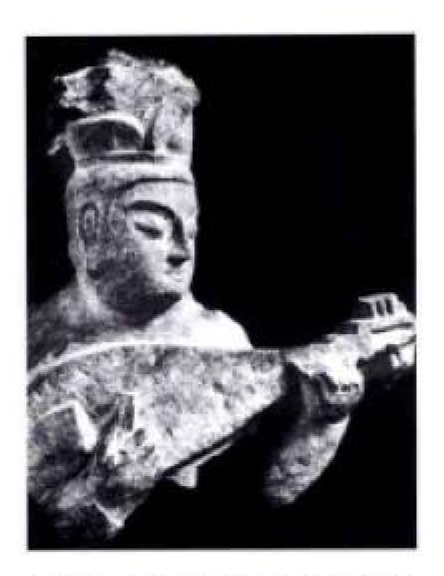
2·3·28　梁石刻造像弹琵琶伎乐人



2·3·29　六朝陶仓弹五弦琵琶雕塑



2·3·30　云冈12窟北魏弹五弦琵琶石雕



2·3·31　响堂山北齐弹五弦琵琶石刻



2·3·32　阮咸弹阮画像砖

此时期，还流行一种五弦琵琶。唐杜佑《通典》：“五弦琵琶稍小，盖北国所出。”古代图像中也有所见。如云冈12窟北魏浮雕，有1伎乐人横抱梨形音箱五弦曲项琵琶（图2·3·30）。响堂山北齐石刻造像（残）中有1人弹梨形音箱直项五弦琵琶（图2·3·31）。

阮咸是弹拨乐器。魏晋人阮咸善于演奏这种乐器，人们便称之为阮咸，后世简称阮。南京西善桥古墓出土的南朝竹林七贤与荣启期模印砖画像中，确有阮咸端坐在阔叶林下，斜抱一乐器弹奏的图像。此乐器四轸、直项、圆形音箱，与今日的阮形制相同（图2·3·32）。此时期的弹阮图像多有所见。如三国吴时的一件青釉瓷仓，仓上有永安三年(公元260年)款。高46.4厘米、腹径29.1厘米。其上部装饰中有一组乐队，右起第2人斜抱一阮，似有四轸四弦，数个柱位（图2·3·33）。麦积山4窟北周壁画中有1伎乐飞天弹阮，此阮音箱大，四轸多品（图2·3·34）。麦积山北魏壁画中，有一伎乐天，横抱一长柄阮（图2·3·35）。



2·3·33　三国瓷仓弹阮雕塑



2·3·34　麦积山4窟北周弹阮壁画



2·3·35　麦积山北魏弹阮壁画摹本



2·3·36　克孜尔118窟弹阮壁画



2·3·37　敦煌北魏弹阮壁画



2·3·38　北朝弹阮石刻



2·3·39　唐铜镜弹阮纹饰

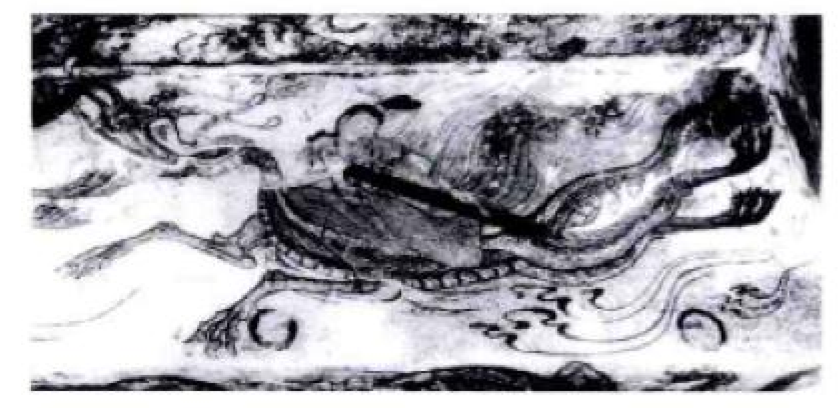
新疆克孜尔118窟（公元3世纪）有一伎乐天横抱阮，音箱大，琴杆也较长，可见四轸（图2·3·36）。敦煌北魏壁画中有一伎乐天横抱阮（图2·3·37）。北朝石刻中有1组为舞蹈伴奏的乐队，其中一人弹阮（图2·3·38）。至唐代，也发现有弹阮图像，如河南洛阳涧西出土唐代人物花鸟螺钿铜镜（图2·3·39），直径24厘米。镜钮左侧端坐一老者弹阮。



2·3·40　嘉峪关魏晋墓弹卧箜篌砖画（一）



2·3·41　嘉峪关魏晋墓弹卧箜篌砖画（二）



2·3·42　辑安北魏墓弹卧箜篌壁画

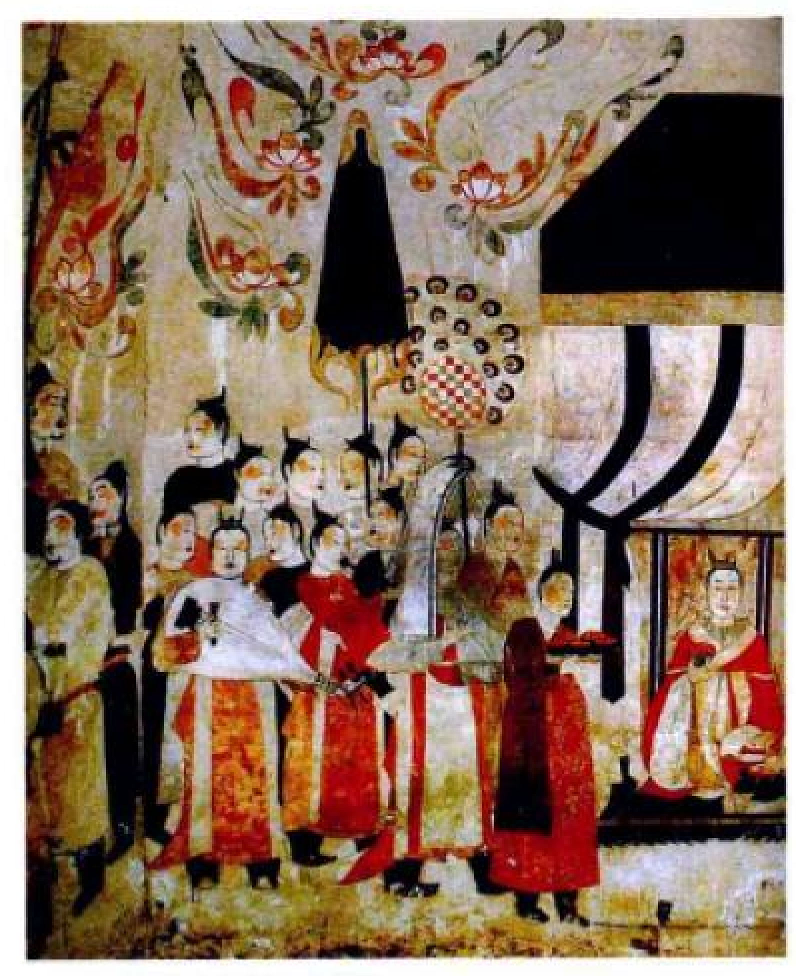
箜篌是古代的弹拨乐器，有卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌三种形制。卧箜篌又名箜篌瑟。唐杜佑《通典》载：“旧说亦依琴制，今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶也。”文中所说“如琵琶”，乃指固定品柱而言。《旧唐书·音乐志》：“琴十有二柱”，可能指卧箜篌。可知，卧箜篌是面板上有品柱的琴瑟类乐器。这种乐器在古代图像中有所发现，如嘉峪关魏晋墓砖画中所弹之琴（图2·3·40—2·3·41），后者长34.5厘米、宽17厘米。辽宁辑安北魏墓藻井壁画中所弹之琴（图2·3·42）。这些乐器的面板上所张的弦数不等，但都有品柱，应是文献所载的卧箜篌。

湖北鄂州七里界晋墓弹卧箜篌俑（图2·3·43）。系黄釉青瓷制。俑人高19.5厘米，屈膝而坐，横置于腿上的乐器，长12.8厘米、宽2.8 厘米。略呈长方形，面板上有6条通柱，柱上刻有弦痕。其左侧置小扁鼓，可能两者能一起演奏。它为我们提供了卧箜篌的具体形制和生动的演奏形象。



2·3·43　鄂州晋墓弹卧箜篌俑

竖箜篌源于西亚，汉代经西域传入中原，在古代图像中多有发现。太原北齐武安王徐显秀墓壁画宴饮图中有1人弹竖箜篌（图2·3·44）；北齐天保二年（公元551年）造像碑龛楣上的乐舞石刻中，右起第1人弹竖箜篌（图2·3·45）；隋张盛墓出土弹竖箜篌俑（图2·3·46）；唐弹竖箜篌俑（图2·3·47）高15.1厘米。唐高昌故都遗址壁画（残损）中，存伎乐5人，前排右起第1人弹竖箜篌（图2·3·48）。榆林16窟五代伎乐人所弹竖箜篌，其肘木下的脚柱置于方形木座上（图2·3·49）。



2·3·44 太原北齐墓弹竖箜篌壁画



2·3·45 北齐弹竖箜篌石刻



2·3·46 隋张盛墓弹竖箜篌俑



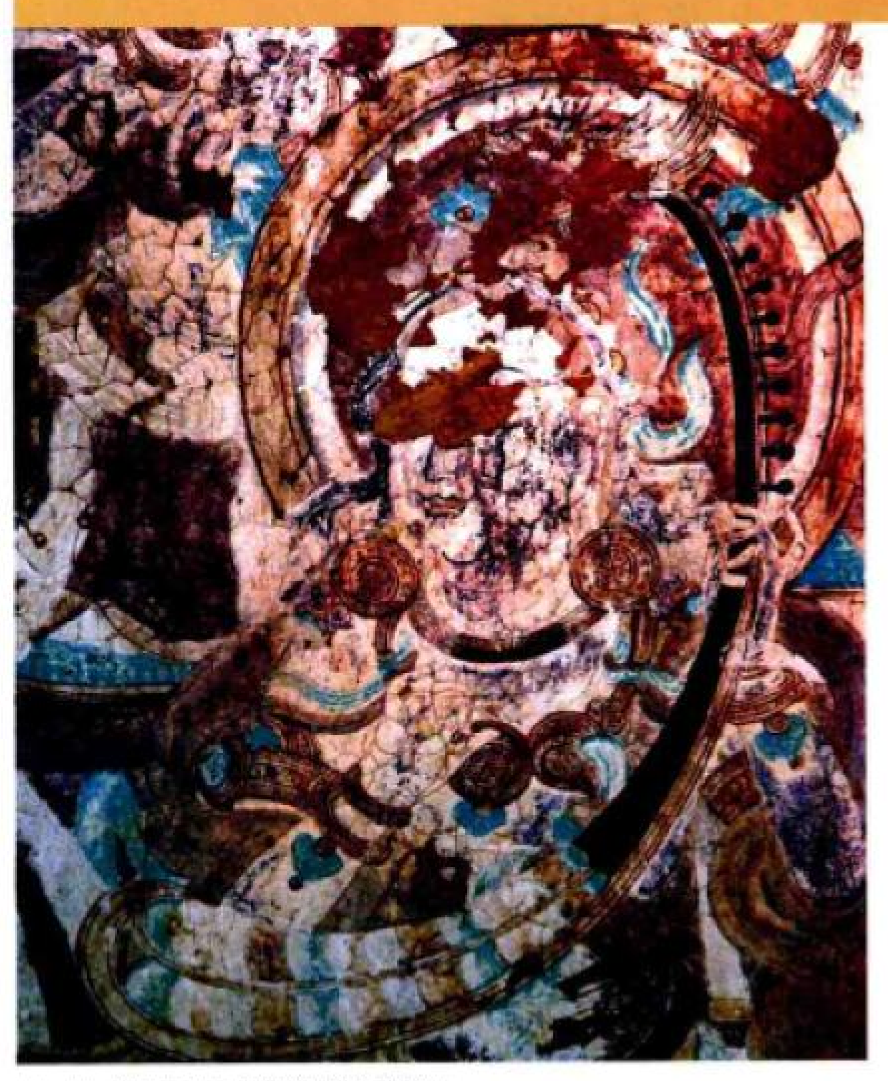
2·3·47 唐弹竖箜篌俑



2·3·48　高昌遗址弹竖箜篌壁画



2·3·49　敦煌榆林16窟弹竖箜篌壁画



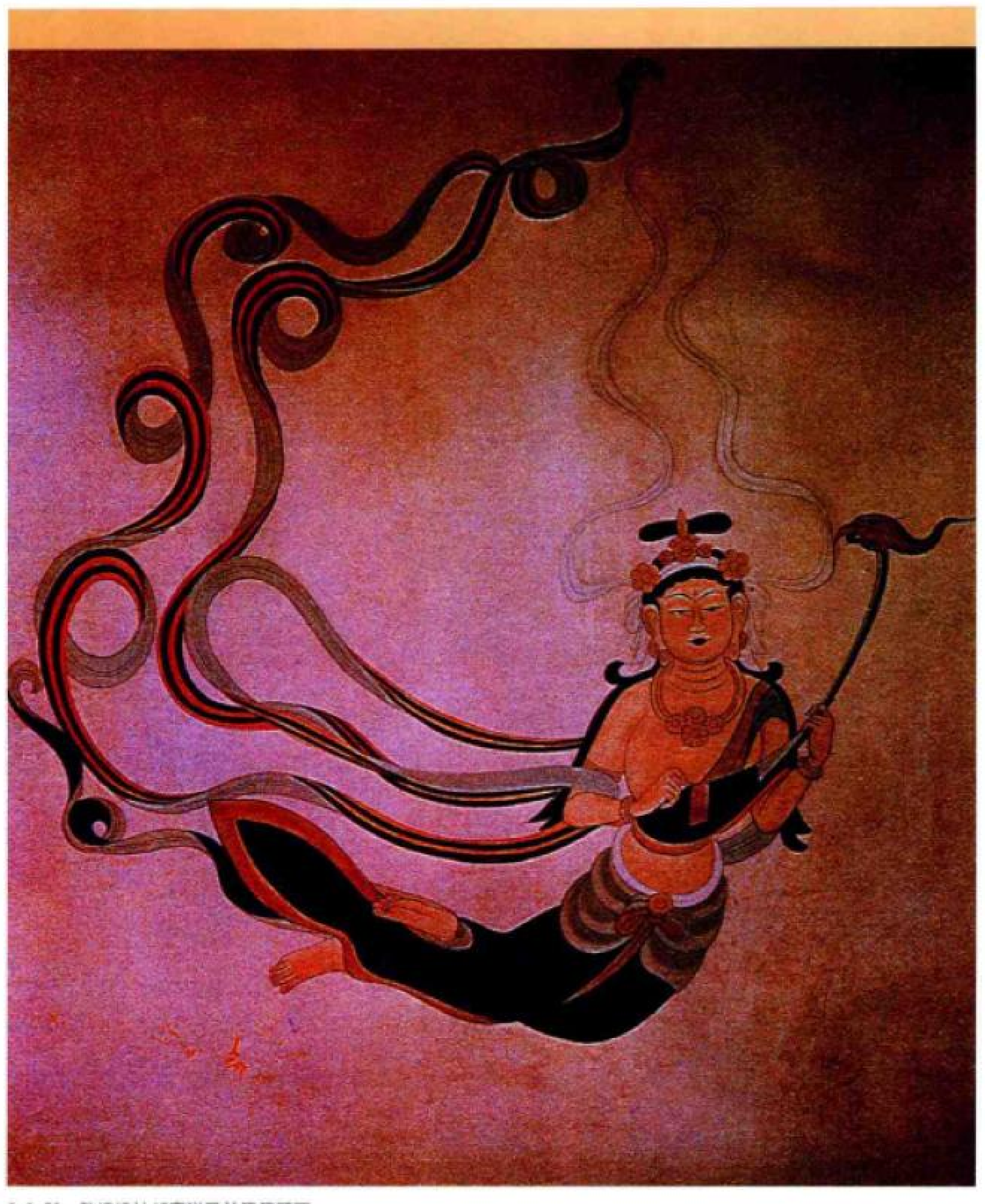
2·3·50　柏孜克里克48窟弹凤首箜篌壁画



2·3·51　柏孜克里克48窟弹凤首箜篌壁画摹本

据《隋书·音乐志》载，还有一种凤首箜篌，是东晋（公元317－420年）之初，张重华占领凉州时，自印度传入的。这种箜篌有其形制上的特点。《旧唐书·音乐志》："凤首箜篌，有项如轸。"唐杜佑《通典》："凤首箜篌，颈有轸。"《新唐书·骠传》载，唐德宗（公元780－805年）时，由骠国传入的凤首箜篌中，"其一，项有绦轸"。这些记载均指其竖立的一边（项）可起轸的作用，或有轸的装置。如新疆柏孜克里克48窟五髻乾闼婆所弹凤首箜篌，项上置10个轸（图2·3·50－2·3·51）；敦煌榆林窟15窟唐代飞天伎乐人弹一弦凤首箜篌（图2·3·52）；敦煌莫高窟161窟晚唐伎乐天弹一弦凤首箜篌（图2·3·53）；敦煌莫高窟327窟宋代飞天伎乐人弹一弦凤首箜篌（图2·3·54）。

近年，有学者考证，在敦煌壁画中，此类饰凤首的弯颈乐器所见不少，其音箱如琵琶，有凤眼、捍拨、缚手等，个别的还有品位，似为琵琶与箜篌相结合的造型。但其面板弯曲，只张一弦，难于演奏。所以它不是实用乐器，而是画工们创作的外观华丽的虚构乐器，姑且名之为"弯琴"。此类图像体现了敦煌壁画写实与虚构并举的特色。



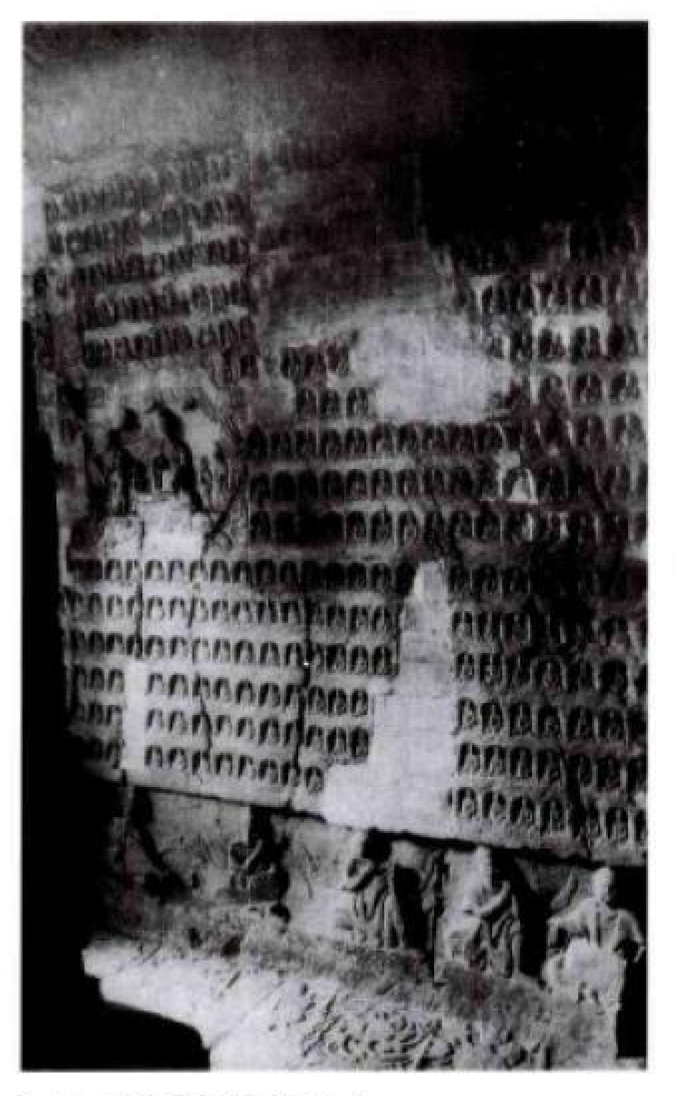
2·3·52　敦煌榆林15窟弹凤首箜篌壁画



2·3·53　敦煌161窟弹凤首箜篌壁画



2·3·54　敦煌327窟弹凤首箜篌壁画



2·4·1　巩县石窟伎乐人浮雕（一）

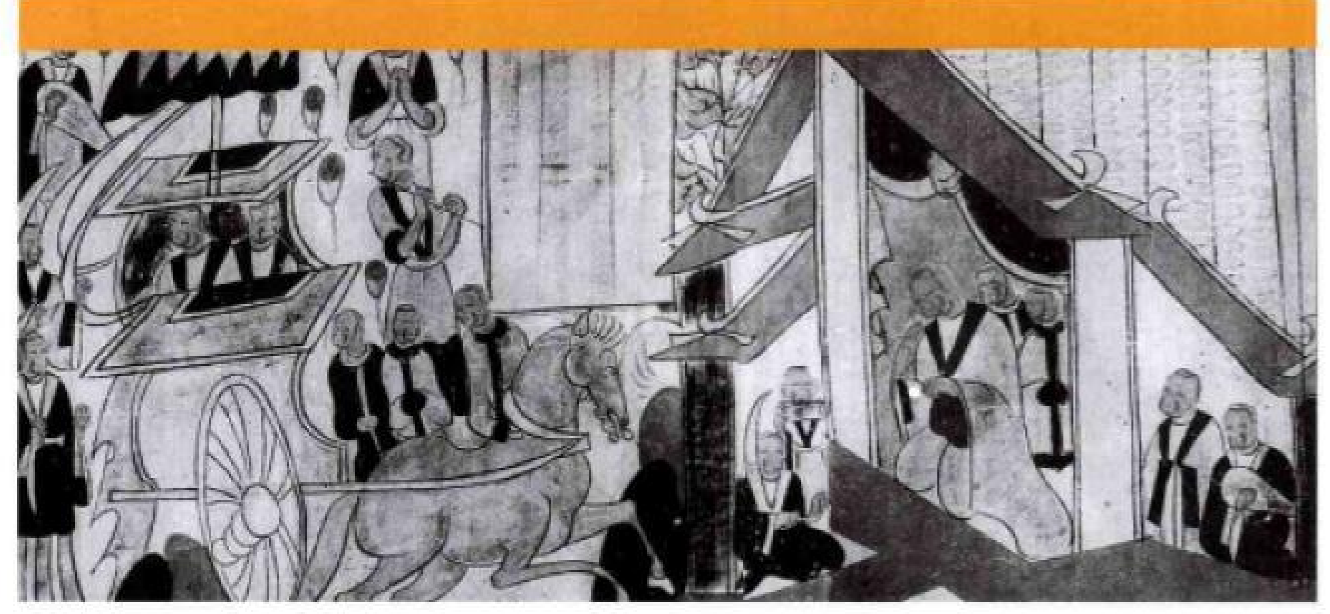


2·4·2　巩县石窟伎乐人浮雕（二）

4. 北朝石窟伎乐

魏晋南北朝时期，佛教盛行。在北朝，佛教石窟艺术勃兴，闻名于世的石窟寺，有甘肃敦煌莫高窟、麦积山石窟，山西云冈石窟，河南龙门石窟、巩县石窟，河北响堂山石窟等。这些石窟中保存了丰富的伎乐人和伎乐天形象。它们是佛教艺术中的装饰性图像，但也直接或曲折地反映了当时音乐发展的真实状况。

伎乐人图像是当时现实生活中乐伎的写照，乐伎的社会地位低下，实际是供统治者纵情享乐的音乐奴隶。在巩县石窟寺里的伎乐人浮雕，全部处在雕满层层佛像或供养人的壁脚下（图2·4·1～2·4·2）。他们的位置恰好反映了乐伎在现实社会中所处的位置。当时佛教寺院及统治者都离不开音乐的享乐，北齐杨衒之《洛阳伽蓝记》说他们“出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日”。在频繁的宗教活动中也多有乐舞活动。如在释迦牟尼佛生日、成道日前后或行像、六斋、浴佛等仪礼中，洛阳各佛寺都要举行纪念活动和歌舞百戏表演，所谓“梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比”。在景乐寺里，“六斋常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神”。



2·4·3　敦煌290窟北周佛传故事壁画



2·4·4　云冈6窟佛传故事浮雕(一)



2·4·5　云冈6窟佛传故事浮雕(二)

石窟所雕绘的佛的事迹也是以现实生活为范本的。敦煌莫高窟290窟北周壁画佛传故事画中，有描绘释迦“成道”前的二十多个生活场面，其中“纳妃”一段（图2·4·3），马车两旁有伎乐人弹琵琶、箜篌、吹笛，房屋两边有伎乐人，左边1人吹排箫、1人弹箜篌竖箜，右边1人弹琵琶，1人似在歌唱。云冈6窟有北魏中期浮雕佛传故事场面。其中乘象降胎图（图2·4·4），描绘菩萨在“弹琴鼓乐，弦歌之声”（《修行本起经》卷上）中乘白象降胎的情节。右上角有5个伎乐人：吹排箫、笛、贝，击细腰鼓、小鼓。另一段是“耶输陀罗入梦”（图2·4·5），描绘太子出家以前深夜沉思的景况。在其床下有4个伎乐人，所持乐器是排箫、细腰鼓、笛、齐鼓（？）。上述场面都反映了当时统治者音乐享乐生活的某些侧面。



2·4·6　云冈5窟伎乐天浮雕

在诸石窟中，有众多凌空飞舞的伎乐天。他们是为佛服役、供佛娱乐的被神化了的伎乐人，被雕绘在窟顶藻井上、四壁的最上层、佛龛的拱额上、佛像的背光上。如云冈第5窟藻井北魏浮雕伎乐天，共8人：2人击一大鼓、击答腊鼓（?）、击细腰鼓、吹笛、吹排箫、吹竽篥、吹贝（图2·4·6～2·4·7）。



2·4·7　云冈5窟伎乐天浮雕摹本



2·4·8 龙门宾阳洞伎乐天浮雕



2·4·9 龙门宾阳洞伎乐天浮雕摹本



2·4·10　云冈6窟伎乐天浮雕



2·4·11　云冈16窟伎乐天浮雕(左)

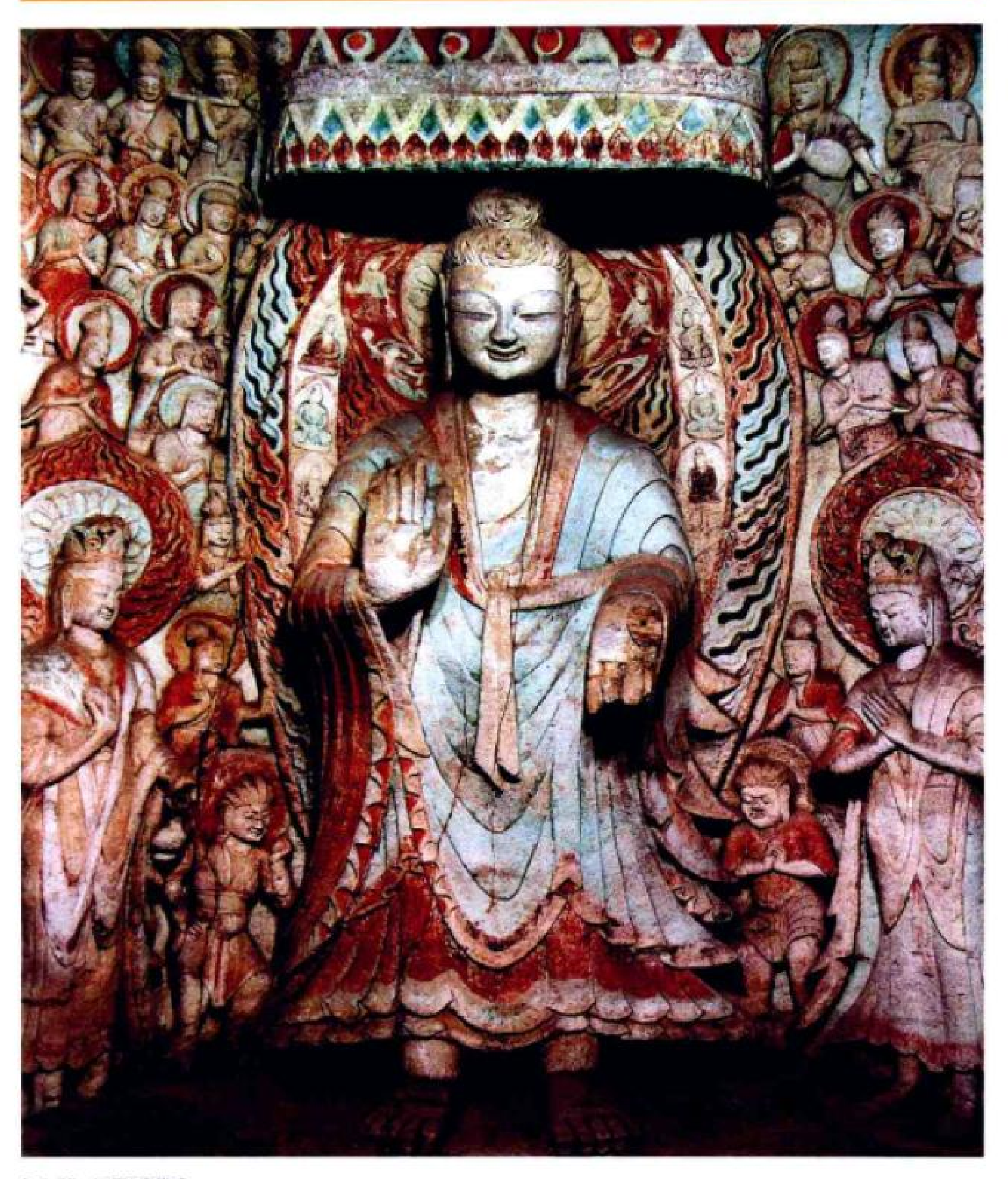


2·4·12　云冈16窟伎乐天浮雕(右)

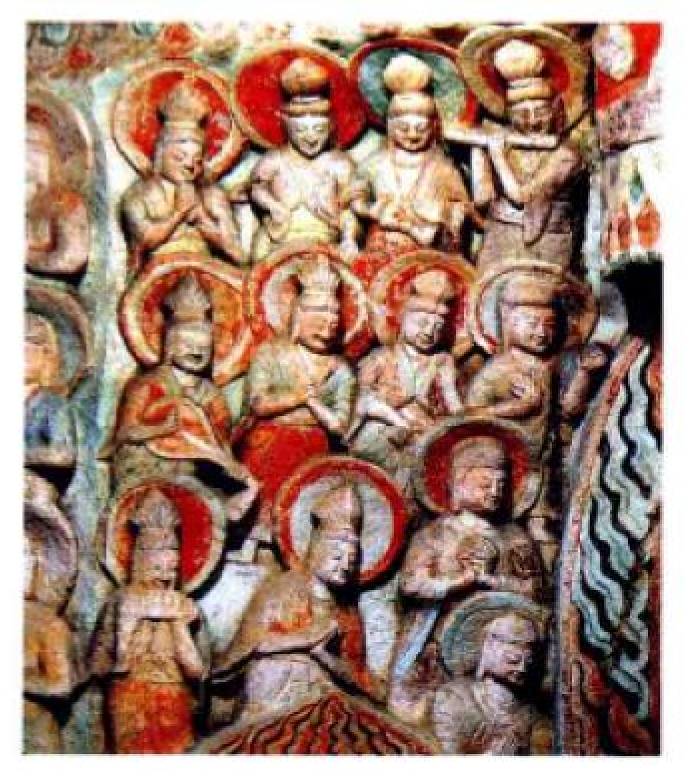
龙门宾阳中洞藻井中部北魏浮雕伎乐天。共8人：吹笙、吹笛、弹阮、击细腰鼓、击铜钹、弹筝、吹排箫、击磬（图2·4·8－2·4·9）。

云冈第6窟东壁最上层北魏浮雕伎乐天。共11人：击鼓、弹琵琶、吹排箫、吹箫、弹筝、弹阮、吹贝、击铜钹、舞者2人、弹琵琶（图2·4·10）。云冈第16窟南壁西龛拱额北魏浮雕伎乐天。共10人，左边5人：吹义嘴笛、击细腰鼓、弹琵琶、击铜钹、吹贝；右边5人：吹排箫、击鼓、弹竖箜篌、吹筚篥、击鼓（图2·4·11－2·4·12）。

云冈第6窟西壁上层北魏中期佛龛（图2·4·13）。立佛着袈裟，顶饰宝盖，两侧伎乐天，演奏横笛、排箫、琵琶、筚篥、腰鼓、细腰鼓等（图2·4·14－2·4·15）。云冈第7窟后室南壁门拱上方，正中饰摩尼宝珠，两侧各有北魏中期伎乐天3人，演奏筚篥、排箫、贝、横笛、琵琶等(图2·4·16)。



2·4·13 云冈6窟佛龛



2·4·14　云冈6窟佛龛伎乐天浮雕（左）



2·4·15　云冈6窟佛龛伎乐天浮雕（右）



2·4·16　云冈7窟伎乐天浮雕



2·4·18　麦积山127窟伎乐天浮雕摹本



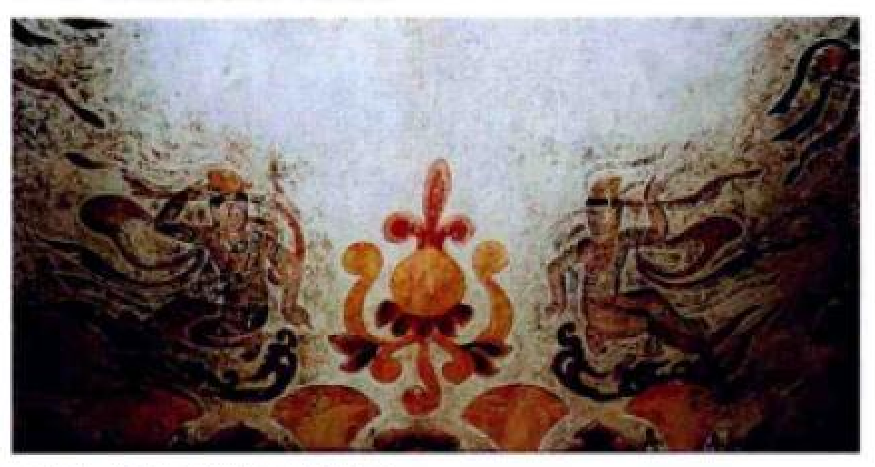
2·4·17　麦积山127窟佛像及伎乐天浮雕



2·4·19　响堂山石窟伎乐天浮雕（一）



2·4·20　响堂山石窟伎乐天浮雕（二）



2·4·21　响堂山石窟伎乐天浮雕（三）

麦积山127窟石刻造像背光上的浮雕北魏伎乐天。共12人，左边6人（自上而下）：吹笛、击铜钹、击细腰鼓、弹竖箜篌、弹筝、吹筚篥。右边6人：吹贝、吹角、吹排箫、弹阮、击鼓、吹角（图2·4·17～2·4·18）。响堂山石窟北齐浮雕伎乐天。共6人：吹笛、弹阮、吹笙、弹竖箜篌，舞者2人（图2·4·19～2·4·21）。

上述诸伎乐天回旋飘荡，奏乐于香花流云之中，使人如登妙乐天境，有仙音缭绕之感，烘托出宗教的神秘气氛。而人们有若闻其声的感受，则完全是以现实中的音乐生活为依据的。

伎乐人和伎乐天所用的乐器，种类繁多。其中笙、笛、排箫、筝、阮等是周秦以来的传统乐器，曲项琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、铜钹、贝、义嘴笛，以及某些形制的鼓则是北朝前后由西域传入的乐器。所谓“西域”，泛指今新疆地区和中亚、西亚以及部分南亚地区。此时期，社会动荡不安，中原混战，由于民族的迁移，国内各民族的音乐文化以及中外音乐文化都得到了广泛的交流，石窟中的伎乐人和伎乐天提供了形象的材料。此时期的音乐，上承秦汉传统音乐，又融合了国内各民族音乐和外来音乐，而获得新的发展。它为隋唐时期音乐发展的高度成就奠定了基础。

（三）隋唐五代

隋唐五代（公元581－960年）时期，各地区、各民族音乐进一步交流、融合。以歌舞大曲为代表的宫廷燕乐盛行一时。文人绘画、壁画和墓葬石刻浮雕中反映的乐舞和乐队演奏场面，都很庞大壮观，显示了音乐文化的辉煌发展。随着琴、琵琶演奏技术的改进和提高，产生了琴曲减字谱和燕乐字谱。说唱艺术"变文"和具有戏曲因素的歌舞表演"戏弄"也开始流行。唐代音乐文化传播到邻近各国，当时与日本的文化交流尤为频繁。

1. 乐舞与仪仗乐队

敦煌莫高窟390窟壁画隋代乐队（图3·1·1），画面上有演奏者8人，所持乐器有琵琶、竖箜篌、方响、笛、排箫，均站立演奏，属行进中的仪仗乐队。陕西礼泉初唐郑仁泰墓骑马乐俑（图3·1·2～3·1·3），通高30厘米，1人吹排箫，1人所持乐器已脱落。



3·1·1 敦煌390窟隋仪仗乐队壁画摹本



3-1-2　唐郑仁泰墓骑马乐俑(一)



3-1-3　唐郑仁泰墓骑马乐俑(二)



3·1·4　唐李贞墓骑马乐俑

礼泉初唐李贞墓骑马乐俑(图3·1·4),高32.9~34.5厘米,长28.5~31.5厘米。5件,分别持奏排箫、钹、鼓等,均属宦门豪族出行所用鼓吹仪仗乐队的演奏者。

莫高窟220窟乐舞图。窟中有唐贞观十六年（公元642年）的题记。其北壁“东方药师净土变”壁画。画中央有灯楼一座，舞伎两侧各有灯树一株,场面华丽辉煌,似仿唐代元宵灯节的宫廷歌舞表演(图3·1·5~3·1·8)。两侧有乐队（图3·1·9~3·1·10)。左侧15人，所奏乐器有羯鼓、毛员鼓、答腊鼓、鼗鼓、拍板、横笛、尺八、筚篥、笙、贝、竖箜篌，另有1人娶盘歌唱。右侧13人，所奏乐器有腰鼓、都昙鼓、毛员鼓、拍板、方响、横笛、筚篥、排箫、筝、阮咸，也有1人娶盘歌唱。

隋、唐两代是中国乐舞艺术发展的鼎盛时期，唐代宫廷设置了各种乐舞机构，如教坊、梨园、宜春院、太常寺等，其中的乐工、歌舞艺人多达数万人。士大夫阶层和豪富之家还有很多能歌善舞的官伎、舞伎。这些人中间集聚着大批优秀的艺术人才，他们以自己的聪明智慧和辛勤劳动献身于艺术创造，将乐舞艺术推向中国封建社会的高峰。我们从

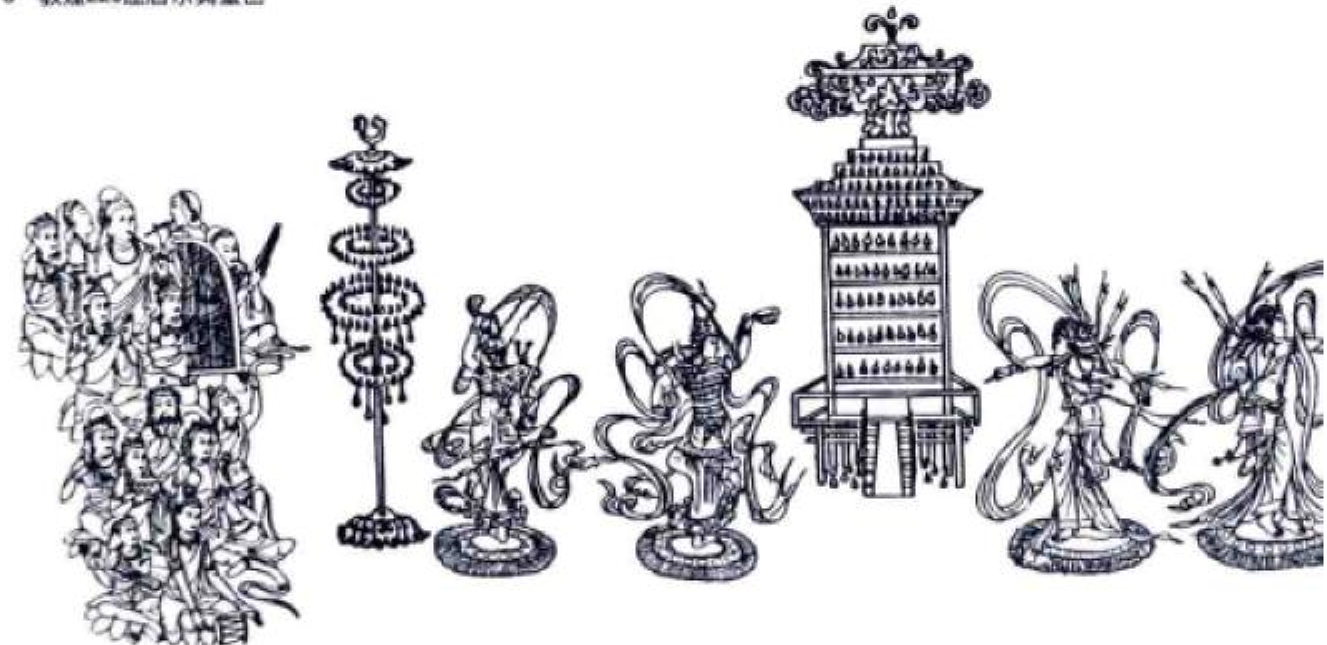


敦煌壁画以及各地唐墓出土的乐舞俑即可看到丰富多彩的乐舞形象。敦煌220窟是初唐时期最有代表性的洞窟，窟中的乐舞图是驰名中外的壁画杰作。画面上的乐队规模宏伟，奏乐者形象生动逼真，好像使人们倾听到优美、明朗的旋律，观赏到急速腾旋的舞蹈、歌舞表演。

这个时期的乐舞画面一般都在经变故事壁画的中下部，几乎在所有佛座前面都绘有伎乐歌舞的场面，中间有舞伎婆娑起舞，两边有乐队管弦齐鸣。画面结构谨严、对称均匀，色彩绚丽。画中的人物形象虽然都是西方净土中的“菩萨伎乐”或神仙境界中的“天宫伎乐”、“飞天伎乐”、“天王伎乐”，却都以神化和夸张的艺术形式曲折地反映着隋唐宫廷和富贵人家的乐舞情景。舞者的舞姿非常新颖别致，有爽朗、敏捷的健舞，舒缓、温柔的软舞，托盘散花的飞天，足踏莲花的童子等各种姿态。由于西域传入的曲项琵琶盛行于世，壁画中出现了众多舞琵琶的形象，如怀抱琵琶、侧身倒弹、昂首斜弹、背身反弹等。这在172窟（盛唐）、112窟（中唐）、12窟、196窟（晚唐）都有所见。反弹琵琶舞伎是擅长舞蹈的奏乐之神，它是以现实生活中音乐、舞蹈艺术的高度发展



3·1·5　敦煌220窟唐乐舞壁画



3·1·6　敦煌220窟唐乐舞壁画示意图

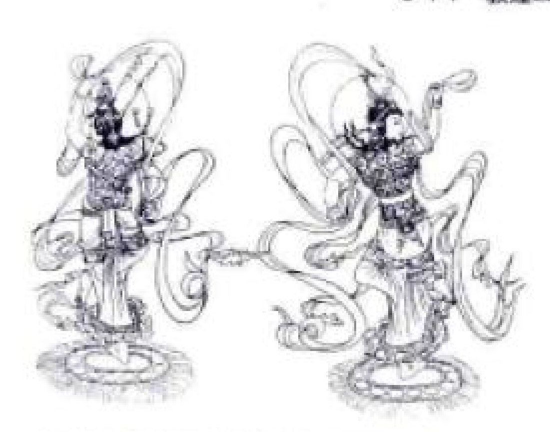
为依据，由画工们创造出来的乐舞结合的完美典型，富于强烈的艺术感染力，令人叹为观止（参见图3·1·19）。壁画中还有很多奏乐飞天和奏乐舞伎，如横笛飞天、排箫飞天、拍板飞天、羯鼓飞天、五弦飞天、箜篌飞天、腰鼓舞伎、答腊鼓舞伎等，都是当时各种乐器演奏技巧高度发达的艺术化的反映。乐舞壁画中各种乐队的组织形式、奏乐者人数、乐器品种、排列顺序也丰富多变，画面上还有文献中失载、一时难于命名的各种乐器。总之，敦煌隋唐乐舞壁画是一座有待深入探索和发掘的古代艺术宝库。



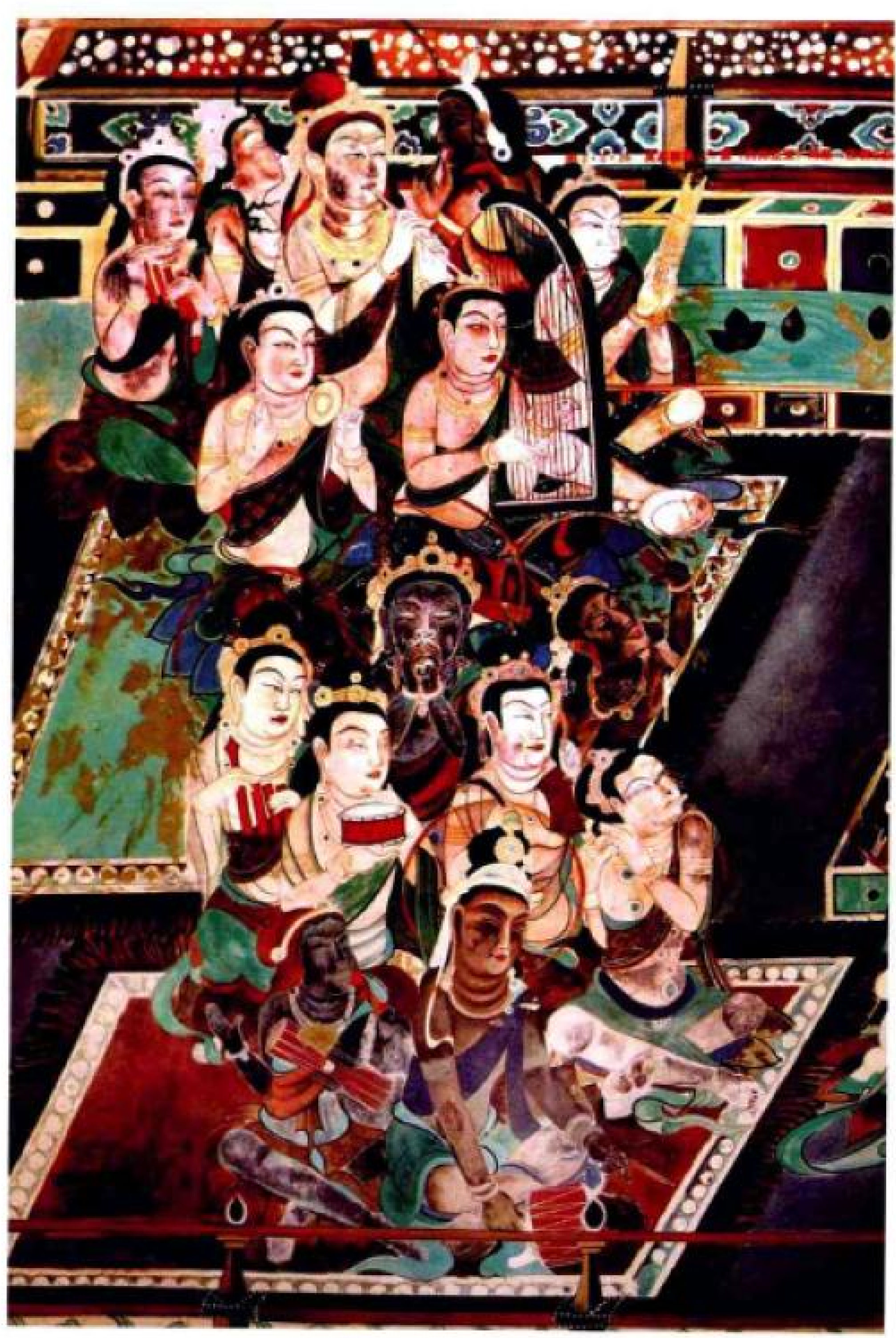




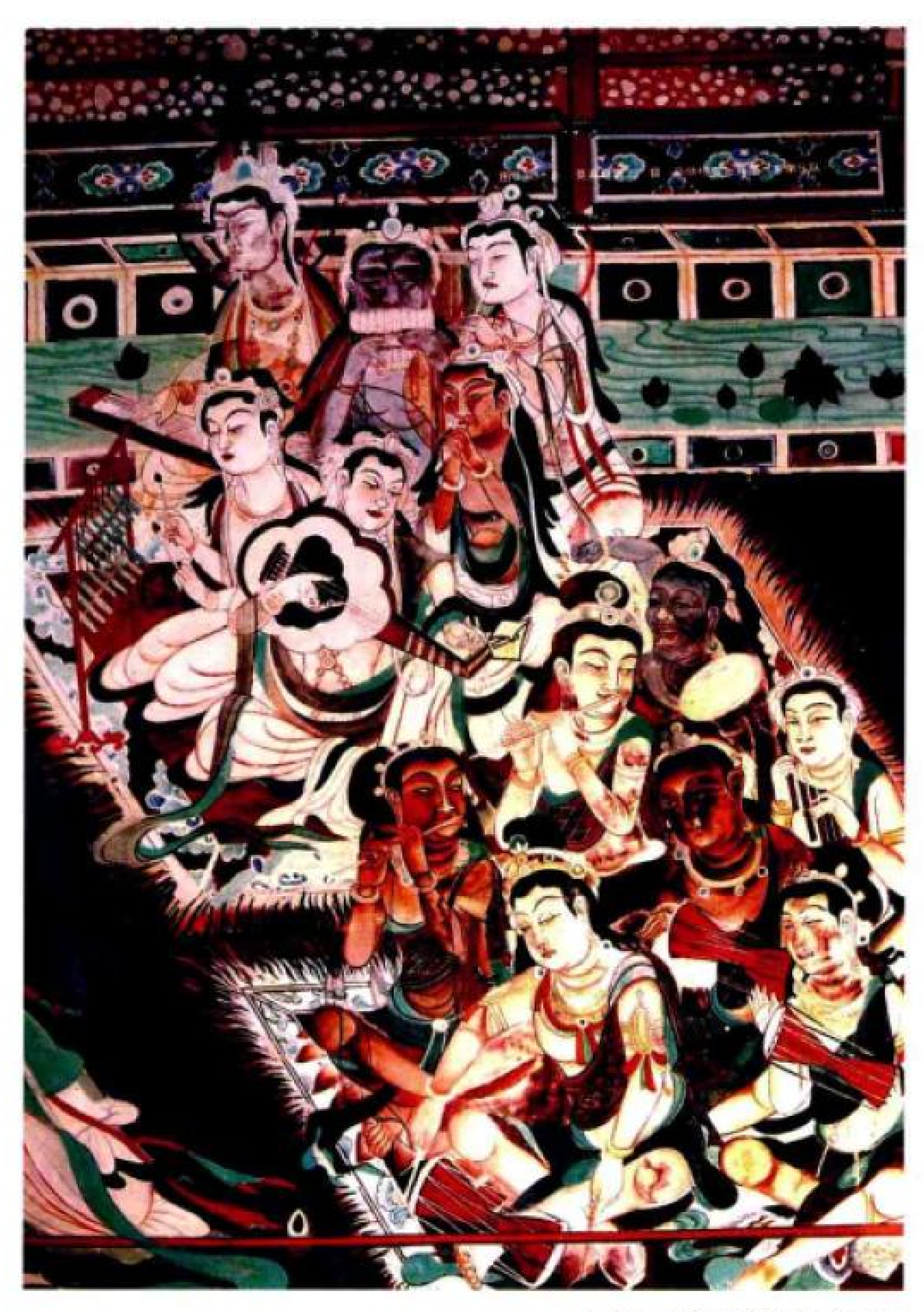
3·1·7 敦煌220窟唐舞伎壁画



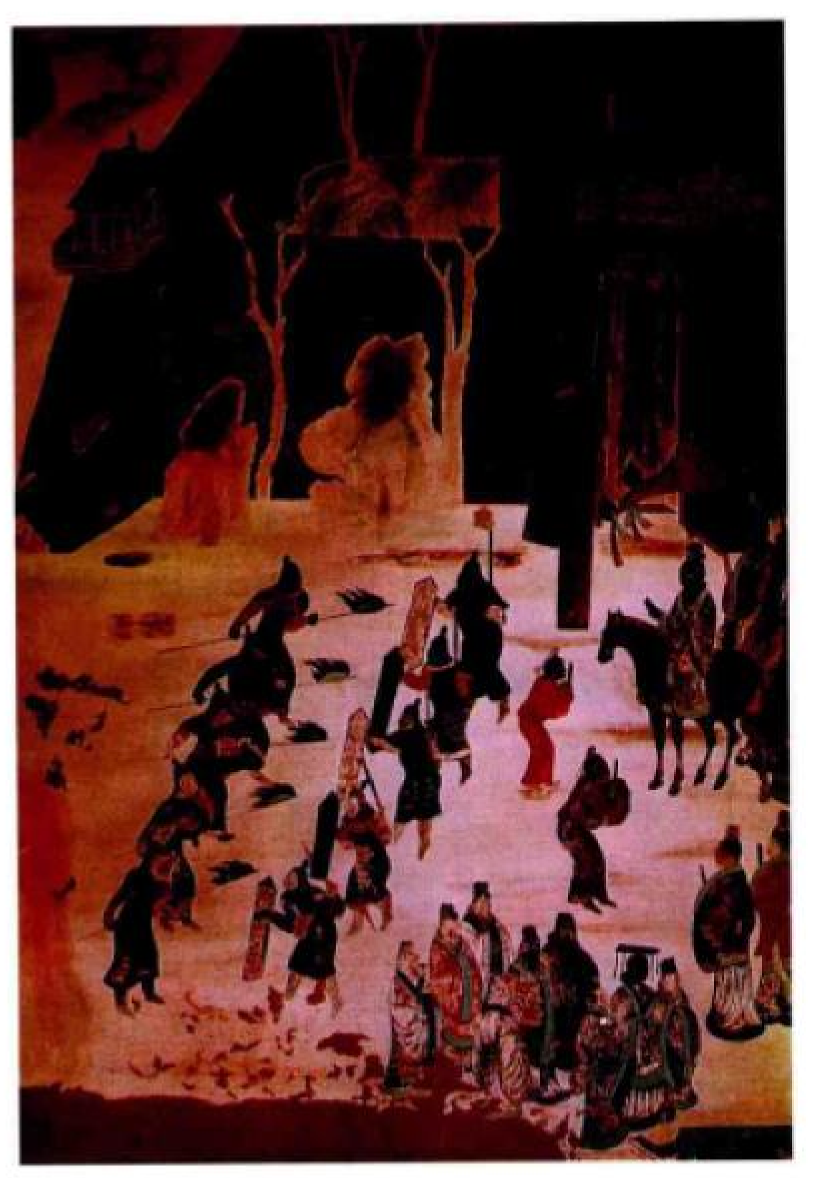
3·1·8 敦煌220窟唐舞伎壁画示意图



3·1·9　敦煌220窟唐乐队壁画(左)



3-1-10　敦煌220窟唐乐队壁画(右)



3·1·11 敦煌217窟习武壁画

3·1·12 《秦王破阵乐》曲谱

唐代有《破阵乐》，原名《秦王破阵乐》，是歌颂唐太宗李世民的武功的。贞观元年(公元627年)唐太宗命吕才等人创作，由120人披甲执戟表演。此为表现战阵的乐舞，音乐粗犷雄壮，伴奏乐器以大鼓为主。表演时声势浩大，所谓"发扬蹈厉，声韵慷慨"(《旧唐书·音乐志》)。敦煌莫高窟217窟北壁"未生怨"壁画中有一习武的画面（图3·1·11），共10人，一方5人执矛，一方5人执盾，作搏斗姿态，似为《破阵乐》或与此相类似题材的舞蹈。日本尚保存有敦煌写卷的《秦王破阵乐》曲谱（图3·1·12），相传是唐代石大娘所演奏的五弦琵琶谱。

敦煌莫高窟156窟南壁和北壁有张议潮夫妇出行图（图3·1·13）。张议潮曾于唐大中二年至咸通二年(公元848～861年)在河西地区率领各族人民起义，驱走了吐蕃奴隶主，相继收复了河西广大地区，后被唐朝任命为归义军节度使。为纪念这一重大事件，约在公元867年前后，



3·1·13　敦煌唐张议潮出行图壁画局部摹本



3·1·14　敦煌唐宋国夫人出行图壁画局部摹本



3-1-15　敦煌445窟唐乐舞壁画



3-1-16　敦煌172窟唐乐舞壁画



3·1·17　敦煌榆林25窟唐乐舞壁画

张议潮之侄张淮深开凿石窟，并绘此壁画，描绘张议潮出行时的盛况。其南壁出行图题名为“河西节度使检校……张议潮统军……河西……出行图”。画面中，前面有骑吹8人，分列两侧，各有2人击鼓、2人吹角。中间有歌舞者8人，男舞者着汉族服装，女舞者着吐蕃服装，载歌载舞行进。后面有10人组成的乐队，所持乐器有琵琶、筚篥、横笛、拍板、腰鼓、杖鼓、笙、箜篌。两边各有1人背大鼓，另1人执槌击奏。仪仗队和护旗卫士骑马缓行。整个队伍，战马成行，旌旗飘扬，浩浩荡荡，甚有威势。此画面使我们看到，晚唐时期的出行仪仗乐队比较汉代骑吹或黄门鼓吹，已有很大发展。除鼓、角等乐器外，尚有更多的其他乐器配合各种歌舞表演。

北壁出行图题名为“宋国河北郡太夫人宋氏出行图”(图3·1·14)，画面是行进中的乐舞杂技表演。中间4名女舞者，身着花衣，相对起舞，她们长袖飘动，姿态优美。乐队7人，所持乐器有拍板、腰鼓、鸡娄鼓、笙、横笛、琵琶、筚篥等。前面有一力士，头顶高杆，杆上和横木左右有人表演各种姿态的技艺。旁边有人击拍板、大鼓、吹横笛伴奏。

敦煌莫高窟445窟盛唐时期“弥勒经变”嫁娶图中的乐舞表演（图3·1·15）。中间1人独舞，右上方有3人持奏箫、钹、拍板伴奏。

敦煌莫高窟172窟盛唐时期《观无量寿经变》图中的乐舞表演（图3·1·16）。中间舞伎2人，1人击腰鼓，1人反弹琵琶。两侧有乐队，左侧8人，所奏乐器有答腊鼓（揩鼓）、细腰鼓、鸡娄鼓、都昙鼓、横笛、海螺、拍板、排箫；右侧8人，所奏乐器有筝、琵琶、阮、竖箜篌、拍板、箫、筚篥、笙。

榆林25窟南壁《观无量寿经变》乐舞图（图3·1·17）。中间舞伎胸前系硕大细腰鼓。两侧有乐队，左侧4人，所奏乐器贝、筚篥、笙、琵琶；右侧4人，所奏乐器竖笛、横笛、排箫、拍板。人物高雅华贵，色泽绚丽，是榆林窟最精彩的画面。

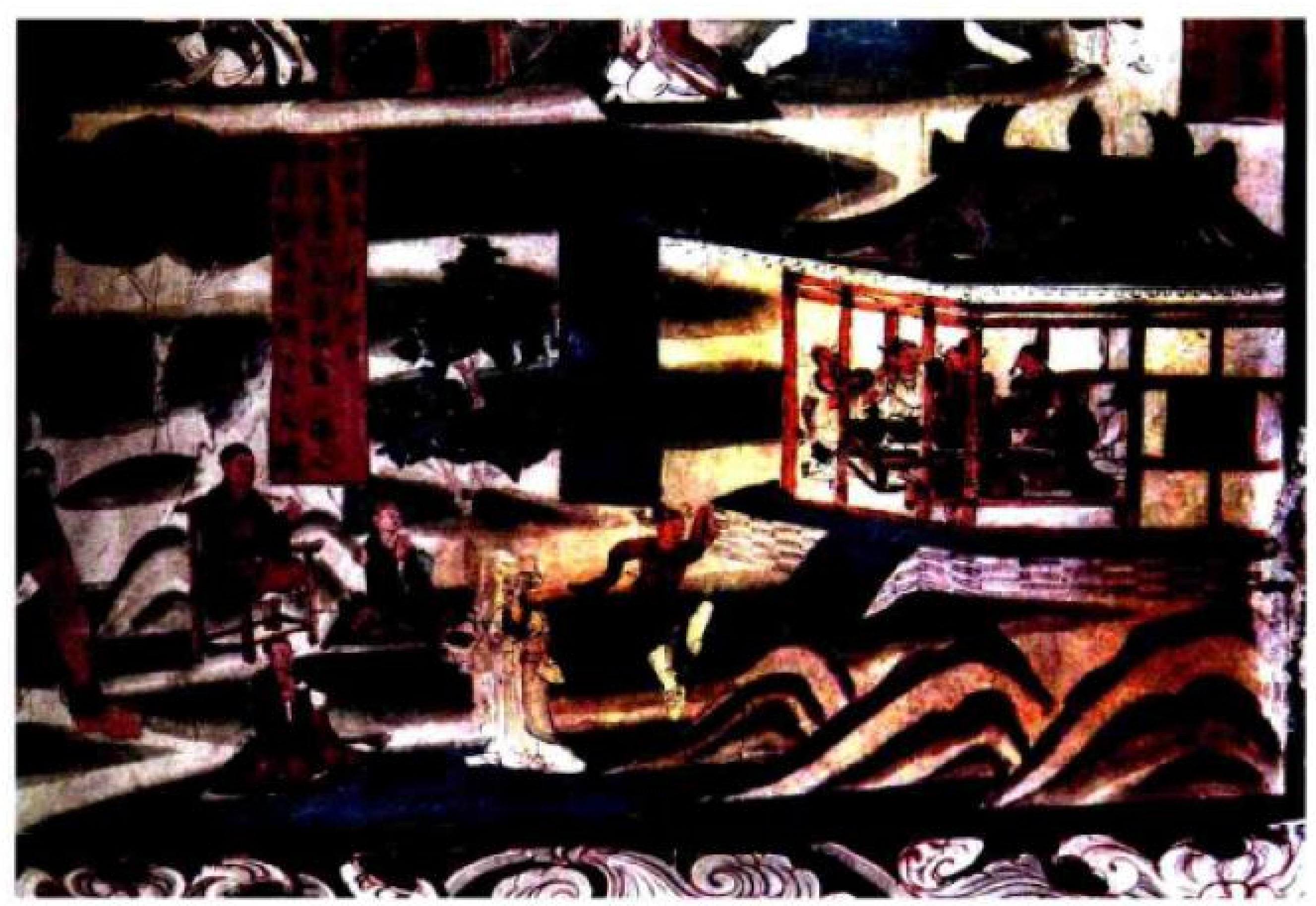


3·1·18　敦煌112窟唐乐舞壁画



3·1·19　敦煌112窟唐乐舞壁画局部

敦煌莫高窟112窟乐舞图（图3·1·18－图3·1·19）中间1人边弹琵琶边舞，两侧有6人伴奏，左3人演奏腰鼓、横笛、拍板；右3人演奏箜篌、阮、琵琶。舞者是敦煌壁画中最具特色的典型反弹琵琶舞姿。



3·1·20　敦煌61窟五代乐舞壁画

敦煌莫高窟61窟五代《维摩诘经变》壁画乐舞图（图3·1·20），画面右侧是一酒肆，内置长方矮桌，7人围坐，有人演奏拍板、横笛等，正在宴饮并观赏舞蹈，左1人挥袖而舞。画面反映晚唐至五代以来的民间乐舞活动。

敦煌曲谱（图3·1·21）。原藏于敦煌莫高窟17窟内，发现于20世纪初。曲谱抄写在五代后唐明宗长兴四年（公元933年）“中兴殿应圣节讲经文”（即“仁王护国般若波罗密多经文”）卷子背后，共25曲。曲谱用宋人所称的“燕乐半字谱”记写，计有20个谱字，谱字旁另有符号和文字标记，表示音高、节拍等。

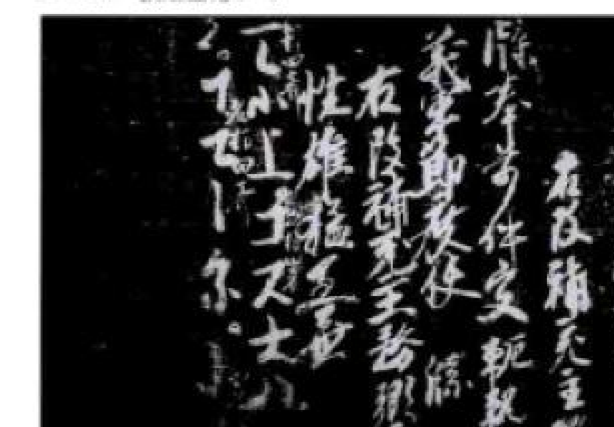
3·1·21　敦煌曲谱（一）

在敦煌所藏《三藏法师阇那崛多译》写卷背后保存抄写的残谱两行（图3·1·22）。谱字旁有文字标注“散打四声”、“头指四声”、“中指四声”、“小指四声”等，可能是一种乐器演奏谱。

陕西三原县唐李寿（公元577～630年）墓石椁浮雕线刻乐舞图。第一幅舞伎图（图3·1·23～3·1·24）。6名女伎分三排，两两相向，缓步起舞。第二幅伎乐图（图3·1·25～3·1·26），画面纵154厘米、横96厘米。12名女伎，分三排跽坐奏乐。所持乐器有竖箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、筝；笙、横笛、排箫、筚篥；铜钹、答腊鼓（?）、腰鼓、贝。第三幅伎乐图（图3·1·27～3·1·28）。画面



3·1·23　唐李寿墓舞伎石刻



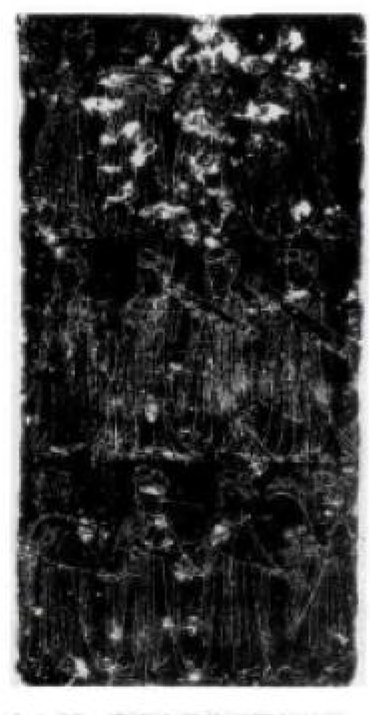
3·1·22　敦煌曲谱（二）



3·1·24　唐李寿墓舞伎石刻摹本



3·1·25　唐李寿墓伎乐石刻(一)



3·1·27　唐李寿墓伎乐石刻(二)

纵150厘米、横75厘米。12名女伎，分三排站立奏乐。所持乐器有笙、排箫、尺八、小铜钹或星，横笛、筚篥、琴、筝，曲项琵琶（两件）、五弦琵琶、竖箜篌。唐代宫廷曾根据乐舞表演方式和技艺精粗分为坐、立两部。所用乐器多属于龟兹部乐。此伎乐图明显分为坐、立两种表演形式，乐器品种也大体与龟兹部乐相符，可能属坐、立部伎。坐、立两部的出现年代，文献记载并不一致，依此墓下葬年代推算，应在唐太宗贞观四年（公元630年）以前。



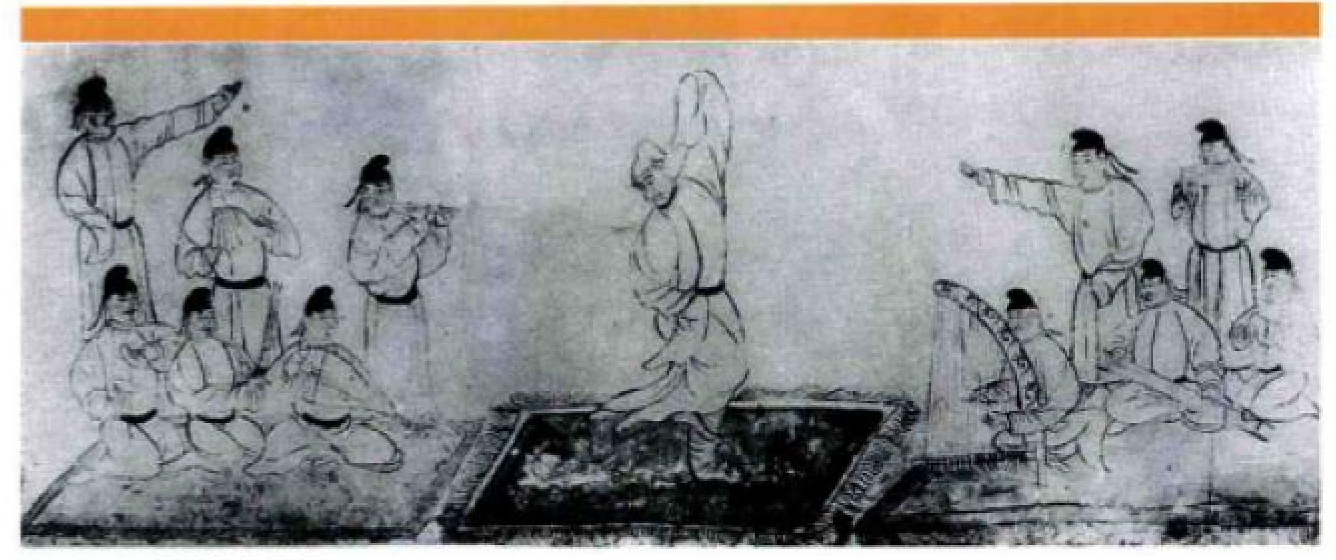
3·1·26　唐李寿墓伎乐石刻(一)摹本



3·1·28　唐李寿墓伎乐石刻(二)摹本



3·1·29 唐李寿墓乐舞壁画



3·1·30 唐苏思勖墓乐舞壁画





3·1·31 唐苏思勖墓乐舞壁画局部

李寿墓室北壁有乐舞壁画（局部，图3·1·29），5名女伎演奏筝、竖箜篌、曲项琵琶、五弦琵琶、笙。其前方有一舞者，因原画残缺，仅存舞裙飘动的一角。女伎背后站立4名侍女。反映了统治者的享乐生活。

陕西西安市郊唐苏思勖墓乐舞壁画（图3·1·30～3·1·31），全画纵147厘米、横410厘米。画面中间毛毯上立一舞者，头包白巾，身着长袖衫，腰系黑带，足穿黄靴，翩然起舞。乐队11人，分列两边，右边前排3人跪坐，奏筚篥、筝、竖箜篌；后排站立2人，1人吹排箫，1人右手向前平伸，未执乐器。左边前排3人跪坐，奏琵琶、笙、钹；后排站立3人，1人吹横笛，1人击拍板，1人左手向前平伸，未执乐器。左右两名未执乐器者，口微张，似在展臂唱歌。此画反映的是当时流行于上层统治者及贵族家庭中的乐舞“胡部新声”。此乐舞原流行于西域，后经甘肃河西一带传至内地，并融合汉族乐舞，盛行于唐开元、天宝（公元713～756年）年间。画中舞者深目高鼻，满腮胡须，是一男性西域人。其服饰、舞姿与唐诗中描述的《胡腾舞》相近。

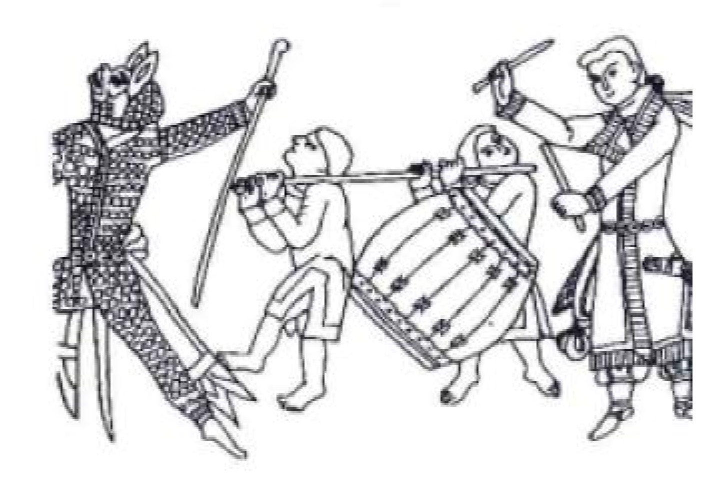






3·1·32 库车舍利盒乐舞图



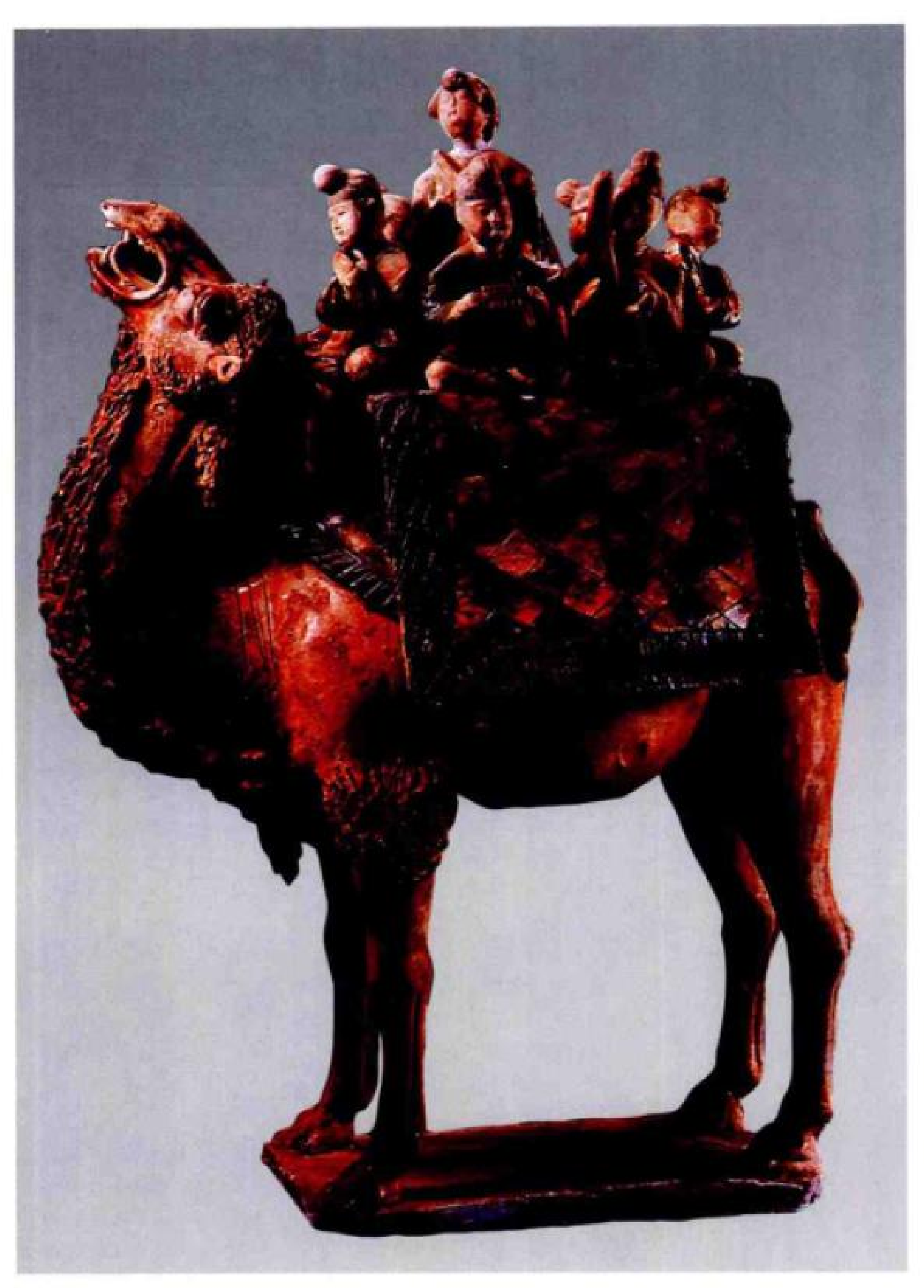


库车舍利盒乐舞图（图3·1·32～3·1·34）。新疆库车苏巴什佛寺遗址出土舍利盒刻有乐舞纹饰，约为公元7世纪遗物。通高31.2厘米、直径37.3厘米。共21人。10名男女舞者，其中8名戴面具，表演的可能是西域盛行的"苏幕遮"歌舞戏。乐队6名，所奏乐器：大鼓、竖箜篌、弓形箜篌(?)、排箫、鼗鼓和鸡娄鼓、铜角。另有5名儿童，2名在乐队前面，合抬一鼓；3名在后面为一舞棍者击掌助兴。人物为龟兹人形象。

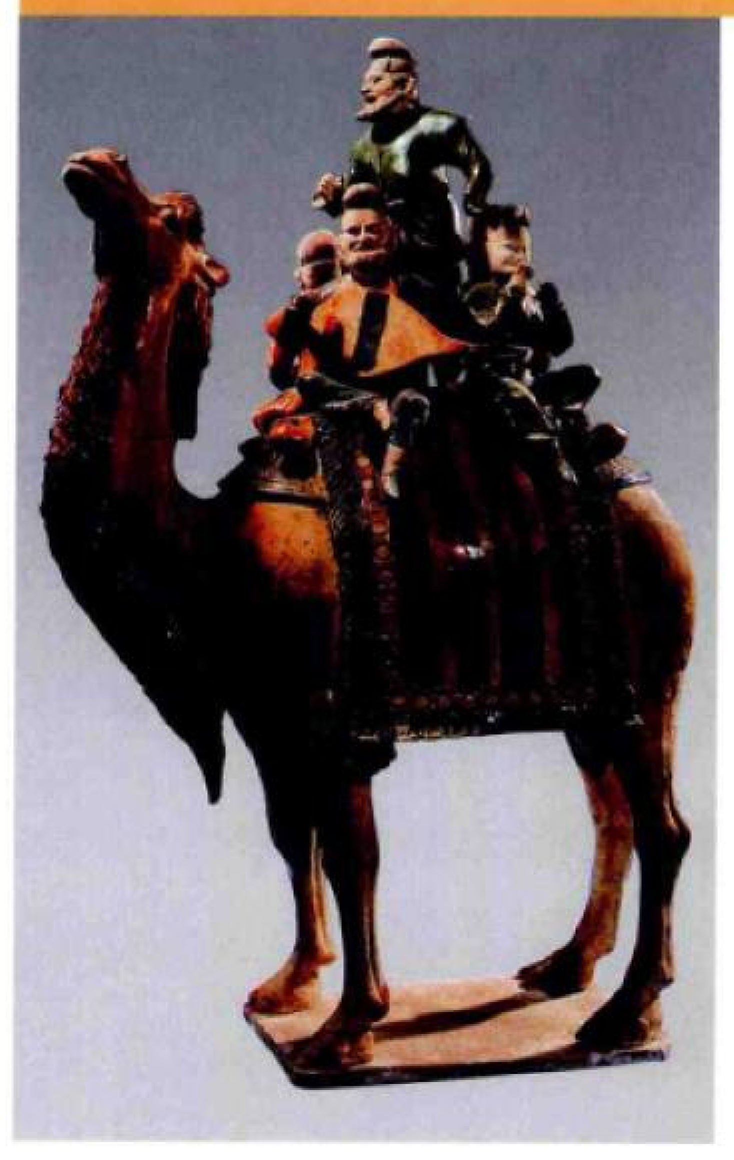
3·1·33 库车舍利盒乐舞摹本展示图(一)



3·1·34 库车舍利盒乐舞摹本展示图(二)



3·1·35　唐载乐驼俑(一)



唐三彩载乐驼俑（图3·1·35），通高58厘米、长41厘米。陕西西安中堡村唐墓出土。三彩是唐代盛行的独特的美术陶瓷。骆驼昂首张口长鸣，驼峰上覆盖毛毯，上置驼架，架面呈一平台，平台上环坐乐俑7人，中间立一舞者。乐俑所持乐器为笛、笙、排箫、琵琶、竖箜篌、箪篥、拍板，都是西域人装束。西安西郊的唐鲜于庭诲墓也出土一件载乐驼俑（图3·1·36）。通高66.5厘米、长42厘米。驼背上4人环坐持琵琶、箪篥等乐器，中间立一老者。骆驼作为"沙漠之舟"，在古"丝绸之路"上是重要的交通工具，在驼背上雕塑乐俑，则形象地反映了唐代中原地区与西域音乐文化交流融合的状况。

3·1·36　唐载乐驼俑(二)



3·1·37　隋张盛墓乐俑

传世和考古发现的大量隋唐时期的乐舞俑，反映着当时封建统治阶层的乐舞表演情况。如河南安阳隋代张盛墓乐俑（图3·1·37），8人跽坐，演奏箜篌、琵琶、竖箜篌、排箫、钹等。陕西长安隋墓乐舞俑（图3·1·38），1人舞蹈，另2人吹排箫、笛伴奏。陕西礼泉县郑仁泰墓（葬于公元663年）彩绘乐舞俑（图3·1·39），高17.6～26.2厘米。5人跽坐奏乐，2人舞蹈。舞者穿窄袖衫、短襦。这是盛行于唐代开元（公元713－741年）前后的典型胡服，而俑人皆是汉人，表演的可能是各民族交流融合后的乐舞。陕西西安唐代乐舞俑（图3·1·40）。7人端坐持乐器伴奏，1人演唱。西安西郊枣园唐突厥人倬失十囊墓乐俑（图3·1·41），高7～8厘米。1人演唱，5人伴奏，所奏乐器琵琶、扁鼓、竖笛、横笛等。唐代彩绘女舞俑（图3·1·42），高21.6、21.2厘米。两少女轻拂长袖，婆娑起舞，姿态优美。



3·1·38　长安隋墓乐舞俑



3·1·39　唐郑仁泰墓乐舞俑



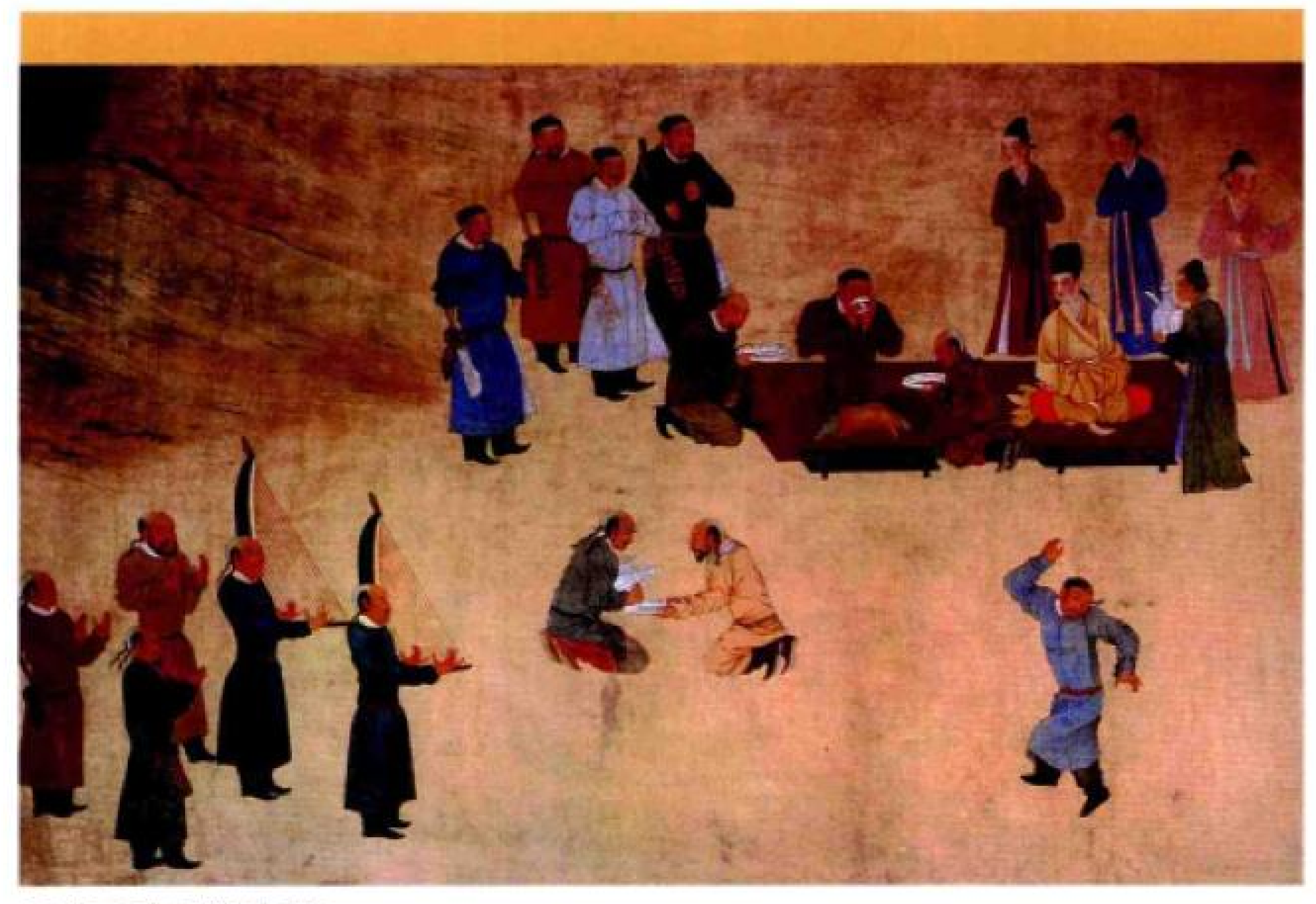
3·1·40 西安唐乐俑



3·1·41 唐俾失十囊墓乐俑



3·1·42 唐舞俑



3·1·43　五代《卓歇图》摹本

五代的绘画作品，为我们真实生动地描绘了当时乐舞和器乐演奏的画面。如《卓歇图》中的乐舞表演（图3·1·43）。全卷纵33厘米、横256厘米。五代契丹族画家胡瓌所画。全画描绘北方契丹族的狩猎生活。“卓”是立的意思，“卓歇”即支起帐篷休息。画的是一队游猎归来的人马在途中歇息的情景。画面右上方有契丹贵族对坐宴饮，中间一男舞者，左侧有2人站立弹竖箜篌，3人拍掌击节。画面背景是起伏的丘陵，有辽阔草原的意境。此为原画的局部，画面其他部分是狩猎者和马群经长途跋涉后的歇息场面。画史说胡瓌的作品“穹庐什物，各尽其妙”，“能曲尽塞外不毛之景趣”。此画是古代契丹族宴饮乐舞的画面。

《韩熙载夜宴图》中的乐舞部分。全卷纵28.7厘米、横335.5厘米。五代南唐顾闳中所画。顾闳中是南唐中主、后主（公元943～975年）时的画院待诏。他奉后主李煜之命，观察韩熙载的夜宴情景，绘成此画。全画卷共分五段，这是与乐舞活动有关的三段。第一段为欣赏琵琶独奏（图3·1·44）。画面右侧床上长须戴高冠者即韩熙载，他和宾客们正聚精会神地倾听教坊副使李嘉明的妹妹弹琵琶。《佩文斋书画谱》祖无颇题：“其卷首即与公门生朱铣紫微郎、粲壮元及教坊副使李嘉明，并其妹按胡琴。”第二段管乐合奏（图3·1·45）。5名女伎演奏，2人吹横笛，3人吹筚篥，另有1人击拍板。第三段击鼓舞《六幺》（图3·1·46）。韩熙载击鼓为家妓王屋山表演《六幺》舞伴奏，祖无颇题：“公自击鼓，妓王屋山舞《六幺》，王屋山俊慧非常，公最怜爱。”舞者右侧有1人击拍板，左右两侧有2人拍掌击节。此画是富贵人家夜宴和乐舞表演的真实画面。



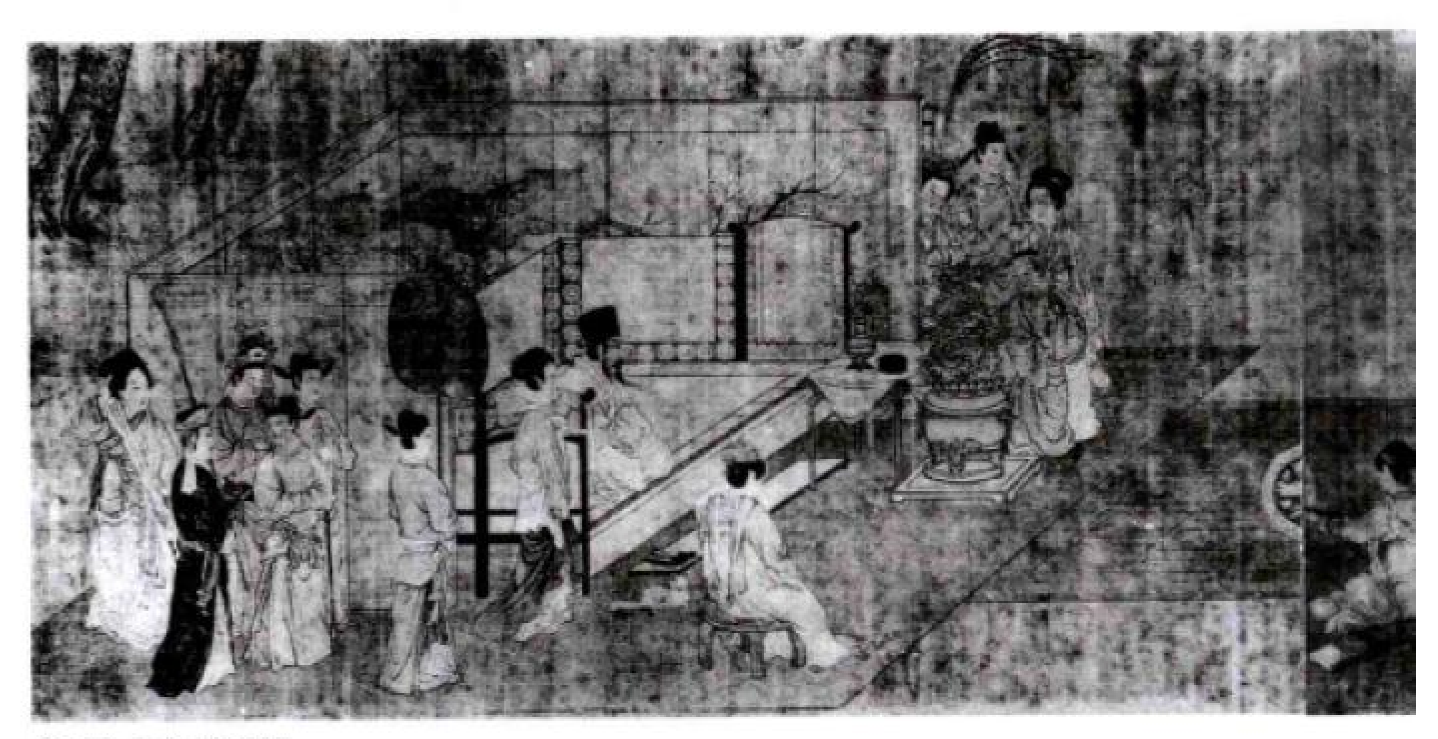
3-1-44　五代《韩熙载夜宴图》琵琶独奏



3-1-45　五代《韩熙载夜宴图》管乐合奏



3-1-46　五代《韩熙载夜宴图》舞《六么》



3·1·47 五代《合乐图》

《合乐图》(图3·1·47)。传为南唐周文矩所画。内容是皇室贵族在庭院里欣赏女乐演奏。此为画卷的右半部，右端题记："唐周文矩合乐图无上神品也。"画卷左半部是听乐的男女主人和侍从。乐队分左右两侧，对称排列。左侧（依观赏者的位置向前看）女乐所奏乐器为琵琶、竖箜篌、筝、方响、笙、细腰鼓、横笛、筚篥、拍板；右侧除以尺八代替筚篥，其余乐器及排列次序与左侧相同。图中琵琶有四至五个品位，用手指弹奏而不用拨子；筝为13弦，柱位排列清晰可辨。女乐坐席尾端置建鼓，由1人击奏。此画再现了五代宫廷女乐的奏乐场面。

《阆苑女仙图卷》中的阮独奏(图3·1·48)。全卷纵42.7厘米、横177.2厘米。五代阮郜画。描绘众仙女游乐之景，画面是林中作乐，左侧1仙姬坐石上，怀抱阮，左手握弦轴，正在调弦，右手持拨子弹奏。阮音箱面板中心有捍拨，并绘有纹饰。阮4轴、4弦，约有十余个品位。





3-1-48 五代《阆苑女仙图卷》



3·1·49 唐《宫乐图》



3·1·50 阿斯塔那持筝伎乐人绢画



3·1·52 南宋《春宴图》



3·1·51　宋《朝元仙仗图》"仙乐龟兹部"



又有一幅唐画《宫乐图》（图3·1·49），全画纵23.9厘米、横77.2厘米。也是宫伎的演奏画面。所奏乐器有筝、琵琶、笙、拍板等。

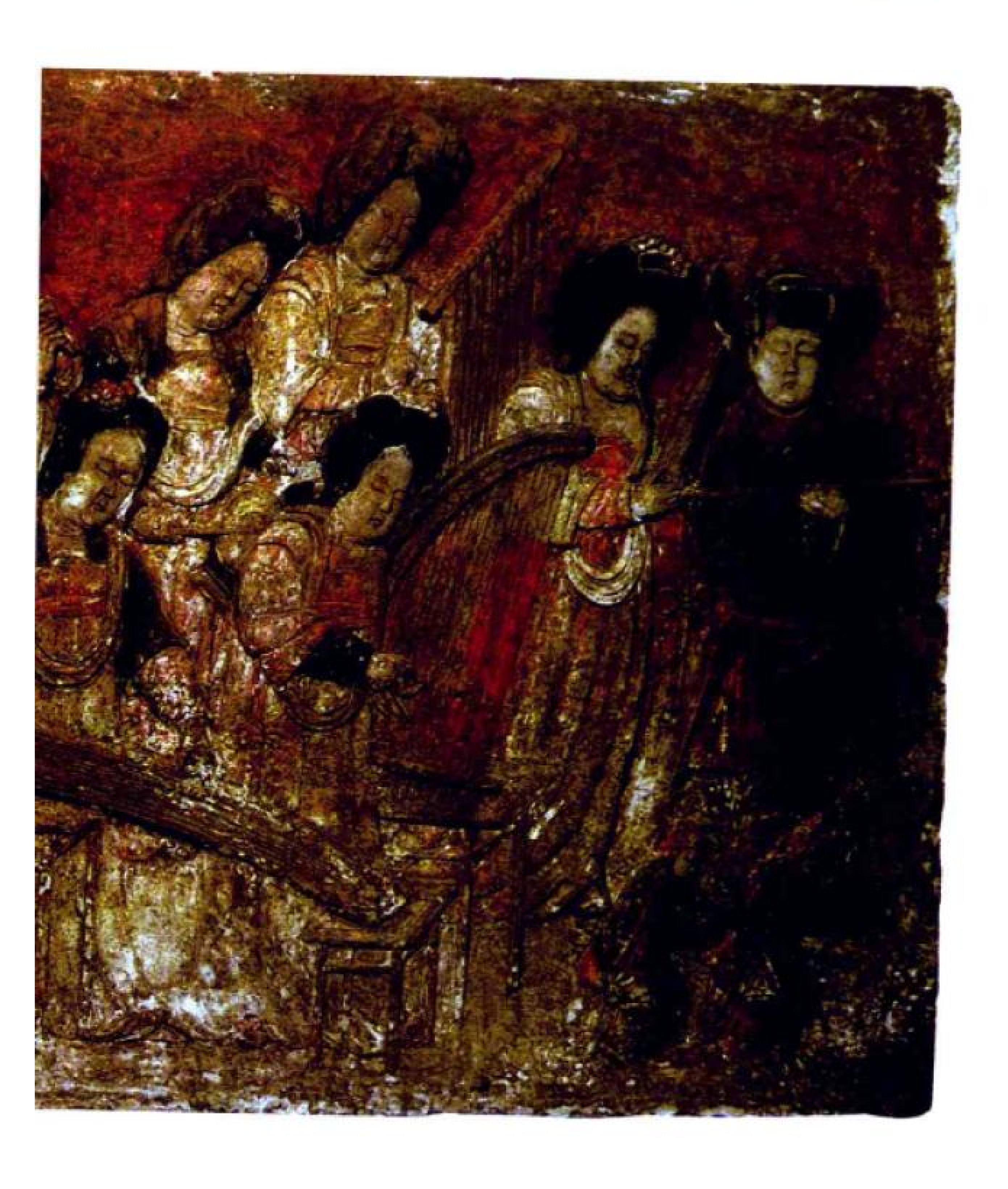
新疆吐鲁番阿斯塔那绢画（图3·1·50），乐伎残高34.5厘米、筝残长17.2厘米，是一伎乐人屏风，出土于阿斯塔那230号豪族之墓（约公元7世纪），人物头戴护耳平顶宝相花锦帽，红描花钿，身穿相花团窠锦袖衣，略施胭脂，容貌姣好。双手持筝，筝面6弦、6柱，一端侧面有纹饰。

《朝元仙仗图》（局部，图3·1·51），全画纵57.8厘米、横790厘米。宋代著名宗教画家武宗元（约公元990～1050年）所画。此画描绘道教帝君朝谒天帝的队仗行列，人物有帝君、真人、神将、金童、玉女等。这一画面是奏乐的女仙，所奏乐器有琵琶、五弦琵琶、横笛、尺八、笙、排箫、杖鼓。人物仪态端庄潇洒，服饰堂皇华丽，衣带临风飘扬，似在空中行进。此图为《朝元仙仗》的宋代摹本，在原画上，每个人物旁边都有题字，整个乐队题名"仙乐龟兹部"。此画面可视为一幅经过画家艺术加工的唐代龟兹乐队图像。

《春宴图》（图3·1·52），全卷纵26厘米、横515.3厘米。南宋人绘（旧题唐人），是阎立本所绘《秦府十八学士图》的摹本或变体画之一，描写唐代文人游乐宴饮的生活。画面有8名学士围坐在长方形桌案旁，饮酒品茶、欣赏音乐。右侧6人持奏筚篥、笙、横笛、琵琶、竖箜篌、筝等。



3·1·53　五代王处直墓伎乐石雕





3·1·54　五代冯晖墓伎乐石雕

五代王处直墓彩绘伎乐石雕（图3·1·53），全长136厘米、宽82厘米，河北曲阳县出土，王处直系五代时期义武军（治定州）节度使，卒于后梁龙德三年（公元923年）。共15人，右下角2人，屈膝弓腰，作舞蹈状。右侧1人双手持细长棍，似为领队。其余12人演奏乐器，前排5人，所奏乐器有大鼓、拍板、琵琶、筝、竖箜篌；后排7人，所奏乐器有笛、筚篥、细腰鼓、方响、笙。

五代冯晖墓彩绘伎乐石雕（图3·1·54），陕西彬县出土，系五代后周显德五年（公元958年）墓。共22人。人物高38～77厘米。上方11人，为男性，自左至右为：舞者，持奏方响、竖箜篌、拍板、细腰鼓、大鼓、舞者、横笛、筚篥、笙；下方11人，为女性，持奏排箫、笙、筚篥、横笛、舞者、大鼓、琵琶、拍板、方响、舞者。上方第7人舞者是高鼻深目的胡人。

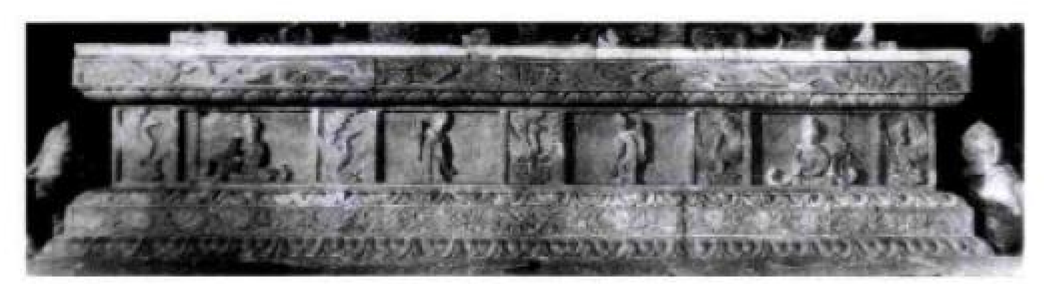
冯晖墓与王处直墓伎乐石雕所见乐器品种多样，人物形象丰腴、端庄典雅，雕工技艺精良，均为近年发现的五代时期珍贵的乐舞形象。





四川成都五代前蜀王建（公元847～918年）墓石棺床乐舞石刻（图3·1·55～3·1·80）。棺床高84厘米、长754厘米、宽335厘米。南面4人，东西两侧各10人，共24人。每个人的形象都刻在长方形壶门内，每一壶门长约46厘米、高约28厘米。人物高约24～25厘米。南面正中两框内为女舞者，其余框内均为演奏乐器的女乐。南面两人弹琵琶、击拍板。东面10人所奏乐器为都昙鼓、鼓（未定名）、腰鼓、横笛、筚篥、拍板、羯鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、答腊鼓、毛员鼓。西面10人所奏乐器为羯鼓、铜钹、贝、笙、吹叶、竖箜篌、筚篥、筝、排箫、铙。王建父子统治前蜀三十余年，社会环境较中原地区相对稳定，经济文化繁荣，所以隋唐乐舞能够传播延续至此。这些图像正是五代蜀地宫廷歌舞表演场面的缩影。

3·1·56　五代王建墓棺座乐舞石雕示意图



3·1·55　五代王建墓石雕棺座



3-1-57 击羯鼓



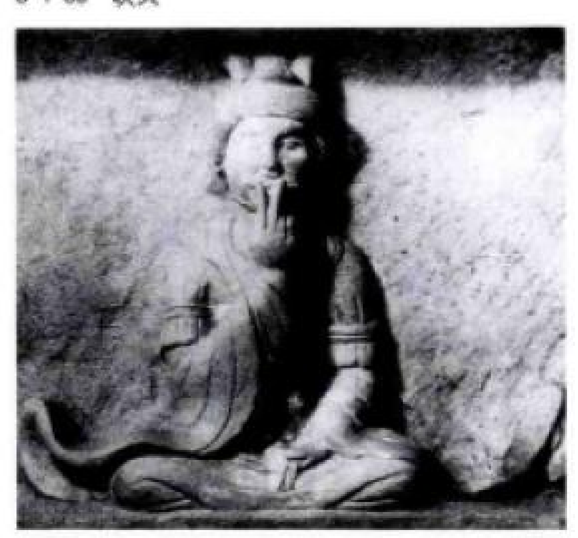
3-1-58 击铜钹



3-1-59 吹贝



3-1-60 吹笙



3-1-61 吹叶



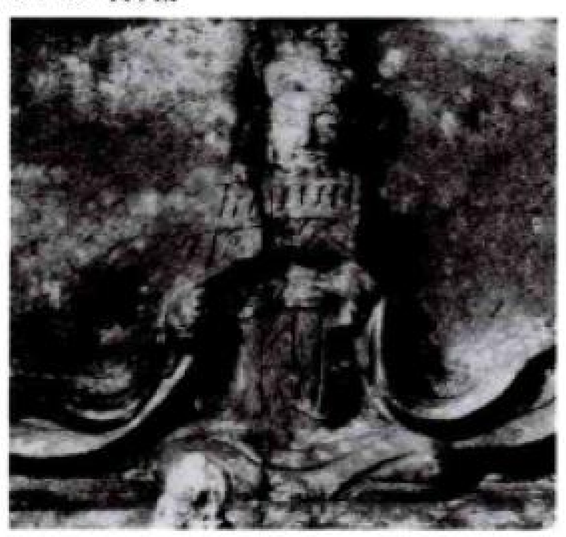
3-1-62 弹竖箜篌



3·1·63 吹筚篥



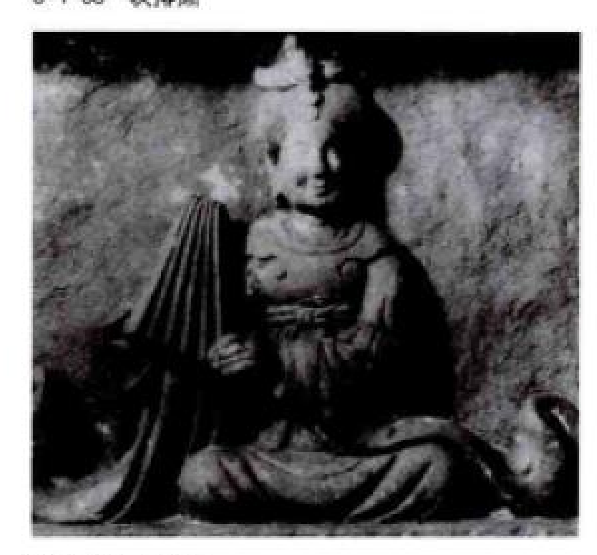
3·1·64 弹筝



3·1·65 吹排箫



3·1·66 吹篪



3·1·67 击拍板



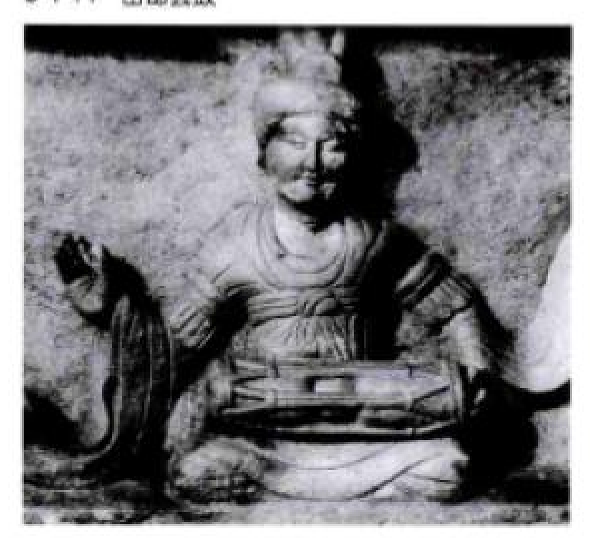
3·1·68 舞者


3·1·69 舞者


3·1·70 弹琵琶


3·1·71 击都昙鼓


3·1·72 击鼓


3·1·73 击腰鼓

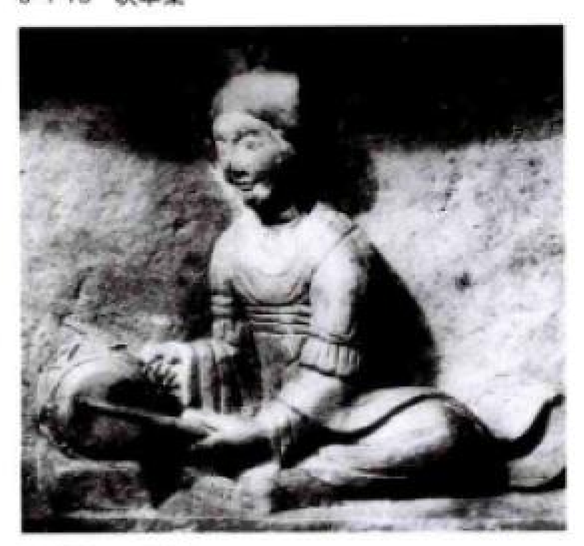

3·1·74 吹笛



3·1·75　吹筚篥



3·1·76　击拍板



3·1·77　击羯鼓



3·1·78　击鸡娄鼓、鼗鼓



3·1·79　击答腊鼓



3·1·80　击毛员鼓



3·1·81　龙门石窟八司作乐舞浮雕(一)



3·1·82 龙门石窟八司作乐舞浮雕(二)



3·1·83　龙门石窟万佛洞乐舞浮雕(一)



3·1·84　龙门石窟万佛洞乐舞浮雕(二)



3·1·85 房山万佛堂伎乐浮雕

隋唐五代的伎乐浮雕，在其他地区也多有发现。如龙门石窟八司作伎乐浮雕中有两个舞者(图3·1·81—3·1·82)。万佛洞有伎乐浮雕，所奏乐器为琵琶、筝（图3·1·83—3·1·84）。北京房山坨里万佛堂伎乐浮雕，所奏乐器为拍板、排箫、筚篥、竖箜篌、阮咸、筝(图3·1·85)。此外，山西大同司马金龙墓也有伎乐浮雕。陕西北郊感业寺遗址曾出土一方唐代青石佛座，其正面刻一“博山炉”和两名供奉僧，其他三面有三组精美的伎乐线刻。



3·1·86 唐琴“九霄环佩”



3·1·87 唐琴“大圣遗音”



3·1·88 唐瓷腰鼓腔

唐代传世乐器，有"九霄环佩"琴（图3·1·86），全长124厘米。髹紫栗壳色漆，小蛇腹断纹。琴底龙池上方刻篆书"九霄环佩"，右侧刻"超迹苍霄，逍遥太极。庭坚"；右侧刻"冷然希太古"、"诗梦斋珍藏"，池下有"包含"大印，印下刻"霭霭春风细，琅琅环佩音。垂帘新燕语，苍海老龙吟。苏轼记"。"大圣遗音"（图3·1·87），全长122厘米，栗壳色漆外罩黑漆，蛇腹断兼小牛毛断纹。琴底龙池上方刻草书"大圣遗音"，下刻"包含"印，两侧刻："巨壑迎秋，寒江印月。万籁悠悠，孤桐飒裂。"黑釉蓝斑瓷腰鼓腔（图3·1·88），全长58.9厘米，鼓身有七道弦纹，遍体黑釉中点缀蓝色彩斑。演奏时两端系绳绷紧革制鼓面拍击。小忽雷（图3·1·89），全长46.8厘米，背面刻"臣韩滉手制恭进，建中辛酉春"。大忽雷（图3·1·90），全长87.7厘米。这两件乐器相传都是唐代韩滉（公元723～787年）制作。唐段安节《乐府杂录》载，唐文宗朝（公元827～840年）"内库有二琵琶，号大、小忽雷"。



3·1·89 唐小忽雷



3·1·90 唐大忽雷



3·2·1　五代抄本《王昭君变文》



3·2·3　田王村唐墓戏弄俑



3·2·2　唐说唱俑

2．说唱俑与戏弄俑

唐代寺院为宣扬佛教，常以讲唱形式述说佛经故事，以吸引听众。讲唱时，还可加用乐器伴奏。其讲唱的文词称做“变文”。19世纪末，在敦煌莫高窟发现变文作品，其中有讲唱佛教故事的，如《阿弥陀经变文》、《维摩诘经变文》、《大目乾连冥间救母变文》等，也有讲唱民间故事和历史故事的，如《孟姜女变文》、《伍子胥变文》、《秋胡变文》等。有一篇《王昭君变文》（图3·2·1），为五代抄本，在当时流传很广。唐代诗人吉师老《看蜀女转“昭君变”》诗云：“妖姬未着石榴裙，自道家连锦水滨。檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当自恨，昭君传意向文君。”反映了民间女艺人演唱《王昭君变文》的情景。西安西郊曾发现一组唐代说唱俑（图3·2·2）。人物高18～23厘米。一长须长者讲唱，神态幽默。2人伴奏，1人吹笙，1人作双手弹拨状，乐器已失，似为琴筝类乐器。这是一组生动的唐代说唱艺人形象。

隋唐时期，有带故事性的歌舞表演，由艺人装扮某一角色，用歌唱、说白和动作，表演特定的情节，称为“歌舞戏”。唐杜佑《通典》载：“歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟儡子》等戏。”唐段安节《乐府杂录》曾记述当时的歌舞戏节目。唐代又有“参军戏”，由“参军”和“苍鹘”两个角色表演，1人扮演曾任“参军”的官员，1人从旁戏弄，多具滑稽调谑因素。歌舞戏和参军戏为中国戏曲的形成准备了条件。唐五代陵墓中多次发现戏弄俑。如西安田王村唐墓戏弄俑（图3·2·3），1人侧首微仰，1人睁目直视，2人握拳半举作态。五代南唐李昪墓戏弄俑（图3·2·4），高48.5厘米。1人穿翻领舞衣，袒露胸腹，扬袖而舞，表情诙谐有趣。同墓另一戏弄俑是女性（图3·2·5），高47.5厘米。面施白粉，广袖长裙，屈膝而舞。吐鲁番阿斯塔那206号墓（公元7～8世纪）戏弄俑（图3·2·6），高约30厘米。中间男俑表情幽默，2女俑涂抹脂粉，神情较为端庄。



3·2·4　五代李昪墓戏弄俑(一)

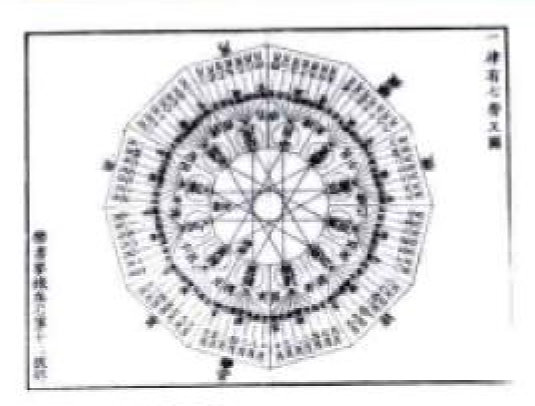


3·2·5　五代李昪墓戏弄俑(二)





3·2·6　阿斯塔那戏弄俑



3·3·1 《乐书要录》



3·3·2 《信西古乐图》(一)



3·3·3 《信西古乐图》(二)





3·3·4 唐金银平文琴

3．中日音乐文化交流

隋唐以来，中日两国音乐文化交往频繁。日本经常派“遣唐使”、“学问僧”和留学生来中国，他们在中国演奏日本音乐，又把中国音乐带回日本。公元702年，日本设立“雅乐寮”，有乐师专门演奏唐代传去的乐曲。唐开元年间（公元713—741年），日本人吉备真备在中国留学17年后回国时，带去相传为武则天撰写的《乐书要录》（图3·3·1）、方响、铜律管等。至今在日本还保存一种关于唐乐舞、散乐和杂戏的古图录，名《信西古乐图》（图3·3·2～3·3·3），全名《信西入道古乐图》。日本古乐书称《舞图》、《唐舞图》、《唐舞绘》。经日本学者考证，它可能是公元12世纪前后的作品，并认为是研究中国唐代乐舞的珍贵资料。日本奈良正仓院保存着唐代乐器和舞蹈所用的服装器具等文物。其中一部分是圣武天皇天平胜宝四年（公元752年）东大寺举行大佛开眼会时所用的。乐器有金银平文琴（图3·3·4）、长





3·3·5 唐木画紫檀琵琶

114.2、肩宽19.2、尾宽13.1、厚5厘米。通体施精美的金银平纹饰，轸、足为象牙制，琴底凤池内有“乙亥元年（735年）季春造作”的字迹。

木画紫檀琵琶（图3·3·5），长100厘米、最大腹宽41.7厘米。4轸4弦。背面用象牙嵌莲花纹，配以鸳鸯衔花，点缀十余只飞翔的小鸟。面板装有捍拨，红地，上绘“狩猎宴乐图”。还有琵琶拨子（图3·3·6）。长20厘米、厚0.5厘米。一为“红牙拨镂拨”，象牙制，用独特工艺染成红色，镂刻花鸟图案，再点以青绿色。一为“紫檀金银绘拨”，紫檀木制，以金银粉描绘花、鸟、蝶图案。



3·3·6 唐琵琶拨子



3·3·7　唐螺钿紫檀五弦琵琶



3·3·9　唐刻雕尺八　　3·3·10　唐漆箜篌残件



3·3·8 唐螺钿紫檀阮

螺钿紫檀五弦琵琶（图3·3·7），长108.1厘米、最大腹宽30.7厘米。5轸5弦。背面嵌螺钿花、鸟、云形图案，施红碧粉彩，再以琥珀、玳瑁等装饰。面板捍拨处贴玳瑁薄片，上面嵌骆驼载胡人弹琵琶图像。

螺钿紫檀阮（图3·3·8），长100.7厘米、音箱直径30.7厘米。4轸4弦14品。面板背面嵌螺钿花纹和二衔珠鹦鹉。其圆形捍拨上，绘有花下弹阮图像。

刻雕尺八（图3·3·9），长43.7厘米。通体雕刻精美花纹和四女像。漆竖箜篌残件（图3·3·10），有槽、颈、脚柱、响板、梁等部分。从此残件和有关图像来看，古代竖箜篌的音箱在向上弯曲的曲木上，其下面的横木只供系弦之用。因为迄今尚未发现完整的唐代箜篌实物，此残件亦弥足珍贵。日本流传有古抄本《五弦谱》一卷，正仓院也保存《天平琵琶谱》一页，是天平十九年抄本，相当于唐玄宗天宝六年（公元747年）。这两种乐谱所用符号和记谱法与《敦煌曲谱》相似。正仓院还保存笙、排箫、竽、腰鼓等乐器和有关文字、图像资料，都是研究唐代音乐和中日文化交流历史的珍贵实物。

（四）宋 元

宋元（公元960～1368年）时期，商业和手工业迅速发展，城市经济繁荣，市民人口大量增加。说唱艺术唱赚、诸宫调以及各种组合形式的器乐演奏，活跃在城镇各处。文人的词曲作品竞相传唱。戏曲在此时期已发展为成熟的艺术形式。北方的杂剧和南方的南戏涌现出众多的作家和作品。山西、河南等地发现的雕砖、壁画、陶俑、石刻、舞台等和戏曲有关的文物，以及描绘歌舞、百戏的散乐画面，都是当时音乐活动的写照。为适应各种演唱艺术的需要，拉弦乐器日益发展，在全国各地还出现很多新的乐器。

1．城乡音乐活动与散乐

宋元时期，广大城镇乡村出现了各种民间音乐活动。如山西繁峙县岩上寺绘有金代演唱壁画（图4·1·1～4·1·2）。岩上寺建于金正隆三年（1158年），寺中壁画有佛教故事，也有依金代社会生活描绘的宫廷城阙、楼台亭榭、民宅村舍、茶楼



4·1·1　岩上寺金壁画演唱图



4·1·2　岩上寺金壁画演唱图摹本



4·1·4　宋《清明上河图》中的说唱



4·1·3　白沙宋墓壁画演唱图

酒肆等。这是绘在西壁上的一座酒楼，楼上有品茶饮酒者数人，左侧有两女子，1人双手执槌击一支架上的扁鼓，1人击拍板，系卖唱的女艺人。宋吴自牧《梦粱录》卷二十"妓乐"条记载，当时城市中有用鼓、拍板等乐器伴奏唱小曲者："街市有乐人三五为队，擎一二女童舞旋，唱小词，专沿街赶趁，……或于酒楼，或花衢柳巷妓馆家祗应，但犒钱不多，谓之'荒鼓板'。"此画即艺人在酒楼演唱的情景。

河南禹县白沙宋墓壁画中的演唱图（图4·1·3）。一女子执拍板演唱。中间方桌上摆着饮具、食品，左右两人端坐听曲。此为艺人在富户人家击板演唱，也如吴自牧《梦粱录》所述："府第富户，多于邪街等处，择其能讴妓女，顾倩祗应。"

宋张择端《清明上河图》中的说唱场面（图4·1·4）。全卷纵24.8厘米、横528.7厘米。张择端活动于北宋政和、宣和年间（公元12世纪）。《清明上河图》描绘北宋都城汴京（今河南开封）清明节一天，从郊外到城内街市的繁荣景象，广阔地展示了社会各阶层人物的面貌和生活。全图为一长画卷，这一局部画面是市中心十字路口，街道宽阔，路旁有售物小贩，路上有往来的马车。在一店铺门前，簇拥的人群中，立一老者正在说书或演唱。

宋代说唱"唱赚"，甚为流行。它有缠令和缠达两种曲式结构。缠令由若干曲牌连接在一起演唱，前有引子，后有尾声。缠达，又名转踏，是在引子后面，用两个曲牌重复演唱，用"鼓板"乐队伴奏。宋末元初陈元靓编《事林广记》中，有一幅与蹴球绘在一起的唱赚图（图4·1·5），并有诗描述："鼓板清音按乐星，那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络，双支仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。几回月下吹新曲，引得嫦娥侧耳听。"四川广元县罗家桥南宋墓石刻，原全石长169厘米、高55厘米。有一个表演场面，共3人，1人吹笛、1人击拍板、1人击有支架的扁鼓。它与《事林广记》唱赚图相同，亦是一表演"唱赚"的场面（图4·1·6）。流传下来的赚词见于金董解元《西厢记诸宫调》和《事林广记》中的《圆里圆》赚词。唱赚的曲谱有《事林广记》中的〔愿成双令〕，这是民间酒宴时所用的唱赚谱，用燕乐俗字谱记写，由〔愿成双令〕、〔愿成双慢〕、〔狮子序〕、〔本宫破子〕等曲牌组成，是带赚的缠令。它是现存所知年代最早的唱赚谱（图4·1·7）。此曲谱前面有一套"鼓板棒数"，是"鼓板"（包括笛、鼓、拍板）的演奏谱。它用黑点、圆圈和密圈连线等符号对鼓板的各种打法做了记录。打法中有"急板"、"花拍"、"打四"、"打五"、"添片子"等变化，是一种独特的打击乐谱（图4·1·8）。



4·1·5 《事林广记》唱赚图

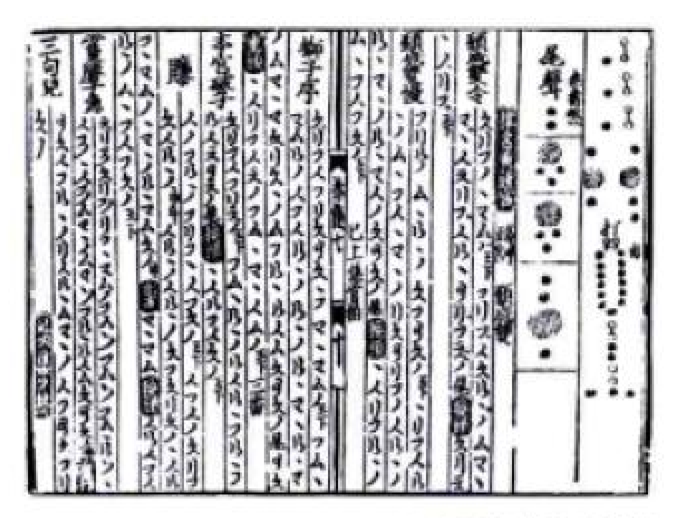


4·1·6 广元南宋墓唱赚石刻

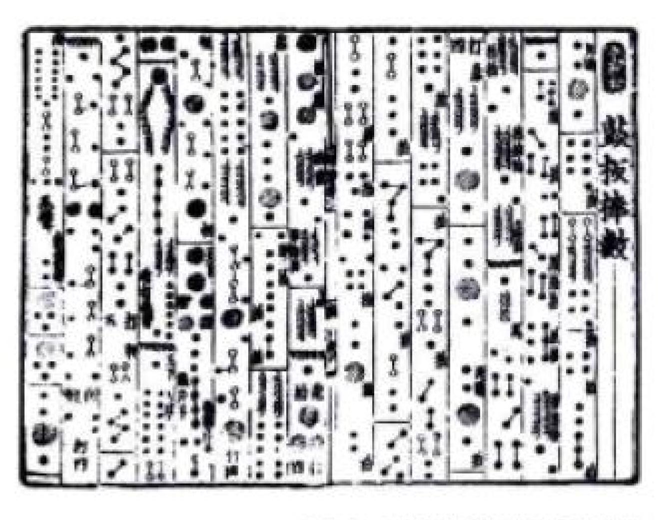
宋代画家苏汉臣曾绘"杂技孩戏"(图4·1·9)。纵20.4厘米、横20.4厘米。一老者身上挂着几种乐器，一手击筒板，一手执四支鼓签，似在击奏扁鼓、小腰鼓、小锣、渔鼓等。两手腕系小钹，左侧扁鼓下系一铃。旁边有两儿童聆听。可能是在演唱道情，兼做一些技艺性表演。这种唱奏形式为人们喜闻乐见，特别受儿童的欢迎。苏汉臣活动在北宋宣和、隆兴年间(1119－1164年)，曾任画院待诏，擅长"儿童画"、货郎等风俗画。画中所绘渔鼓、筒板是现存所知最早的图像。元代宫廷宴会中将这些乐器作为歌舞道具。明王圻《三才图会》曾绘图记载。



4·1·9　宋《杂技孩戏》



4·1·7　《事林广记》唱赚谱



4·1·8　《事林广记》"鼓板棒数"

宋代《大傩图》(图4·1·10)，纵67.4厘米、横59.2厘米。画面上有12人化装列队表演。有人头顶畚箕，手执扫帚，腰上插一长柄水瓢和炊帚，两膝头饰大鳖、背负龟甲；有人头顶一牛角，背负蚌壳，双膝饰大蛤蟆；有人头戴特大蝴蝶形帽子；有人头戴柳斗、米斗或斗笠，斗上或巾帽上饰梅花、柳叶、雀翎、雉翎，手持或腰间系挂大蕉叶扇、葫芦瓢等物。众人服饰不一，神态各异，还有人系带或演奏各种乐器。整个画面红火热烈，充满欢乐气氛。此画原题《大傩图》，可能是在立春节令活动中的一支民间迎春舞队，是人们企求驱除疫鬼，风调雨顺，五谷丰登的歌舞活动。



4·1·10 宋《大傩图》

辽宋金时期皆有散乐。散乐即百戏，它包含着各种民间音乐的新因素。宋代散乐有"杂手艺"、"歌舞"、"杂剧"之称。宋灌圃耐得翁《都城纪胜》载："散乐传学，教坊十三部。"内容更为繁多，系指筚篥、大鼓、杖鼓、筝、琵琶、方响、拍板、笙、笛、舞旋、杂剧、参军、歌板诸项目。散乐中的歌舞表演图像多有



4·1·11 白沙宋墓散乐壁画

4·1·12　辽张世卿墓散乐壁画



4·1·13　卧虎湾辽墓散乐壁画

发现。如河南禹县白沙宋墓散乐壁画（图4·1·11）。纵172厘米、横250厘米。中间有一女舞者。乐队10人，所奏乐器为笙、筚篥、排箫、琵琶、横笛、拍板、大鼓、腰鼓等。此墓有北宋哲宗元符二年（1099年）地券，墓主人赵大翁是兼营工商业的地主。此画对面壁上绘赵大翁夫妇正对坐观赏散乐表演。

河北宣化辽张世卿墓散乐壁画（图4·1·12）。纵172厘米、横250厘米。这是辽天庆六年（1116年）的墓葬。画面上有一男舞者，乐队11人。前排5人，2人吹筚篥，1人吹笙，1人击腰鼓，1人击大鼓；后排6人，1人击拍板，1人弹琵琶，2人吹横笛，1人击腰鼓，1人吹排箫。

山西大同北郊卧虎湾2号辽墓东壁散乐壁画（图4·1·13）这是辽天庆九年（1119年）左右的墓葬。画面上12人。右上角有1人，右手执一短杖。其余人员所奏乐器为笛、排箫、筚篥、横笛、琵琶、拍板、大鼓、腰鼓、方响。下方有一舞者。

河北宣化辽张匡正10号墓散乐壁画（图4·1·14）。纵152厘米、横181厘米。画面8人，前方1人腰挂杖鼓，边击边舞，女子舞蹈。后方6人，分别演奏琵琶、笙、笛、筚篥、拍板、大鼓。

内蒙古库伦旗6号辽墓散乐壁画（图4·1·15）。所见残存画面中有三女性，1人弹琵琶、1人吹筚篥、

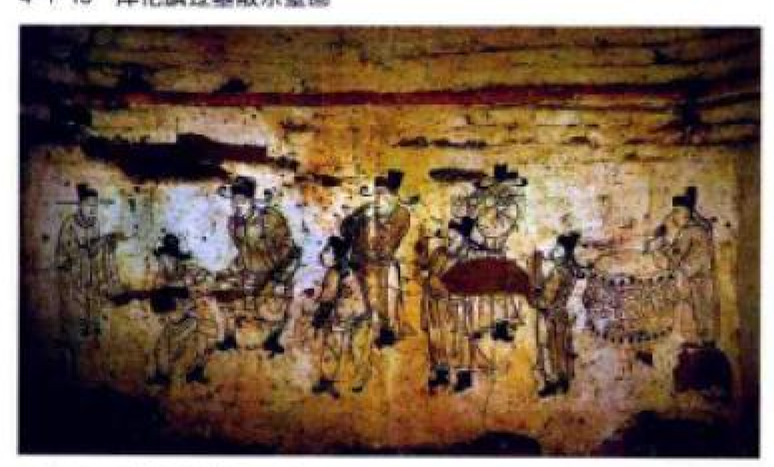


4·1·14　辽张匡正墓散乐壁画



4·1·15　库伦旗辽墓散乐壁画

1人扬动长巾、翩翩起舞。此外，宣化辽韩师训4号墓（图4·1·16），纵135厘米、横264厘米。宣化辽张世古5号墓（图4·1·17），纵154厘米、横167厘米。宣化辽张文藻墓（图4·1·18），纵150厘米、横170厘米。宣化辽张氏墓（图4·1·19），纵155厘米、横198厘米。均有散乐壁画图。画面上有舞者和伴奏乐队，人员多寡不一，是契丹贵族宴饮时所用的乐舞。《辽史·乐志》载，辽国燕乐有《国乐》、《大乐》和《散乐》，并载："今之散乐，俳优歌舞杂进。"这些壁画多出自民间画师之手，简洁自然、淡雅古朴，是古代北方契丹民族的艺术创作。辽代音乐在音乐史上以其独特的风格占有一席之地。



4·1·16　辽韩师训墓散乐壁画



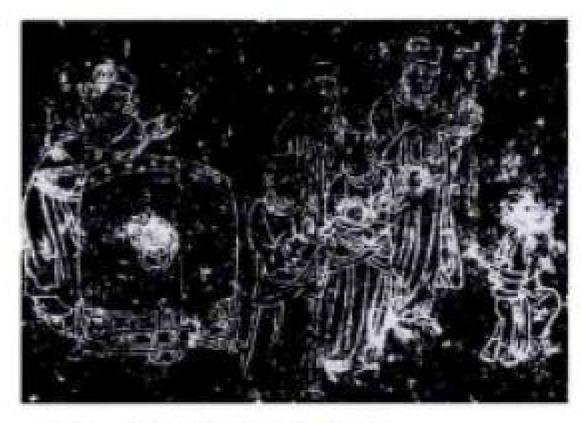
4·1·17 辽张世古墓散乐壁画



4·1·18 辽张文藻墓散乐壁画

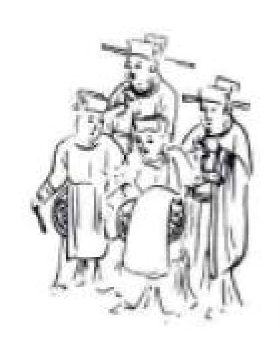


4·1·19 辽张氏墓散乐壁画

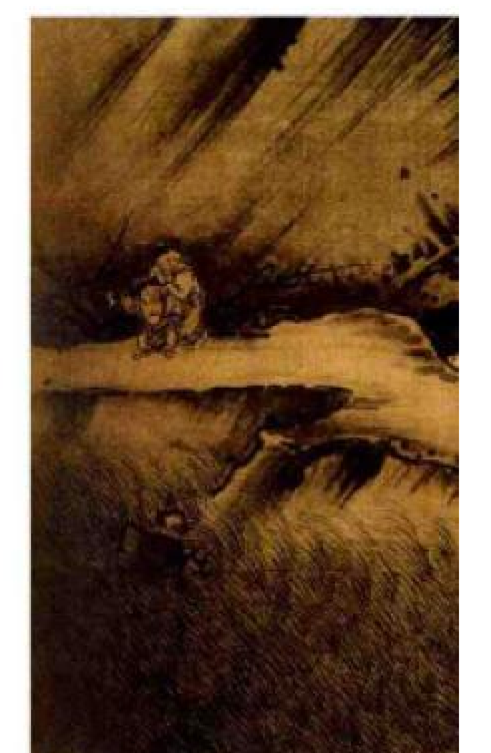



4·1·20 焦作金墓乐舞画像石拓本





4·1·21 焦作金墓乐舞画像石摹本



河南焦作金墓散乐画像石（图4·1·20～4·1·21）。这是金承安四年（1199年）的墓葬。共11人，中间两舞者，右面伴奏者4人，2人吹筚篥，2人击杖鼓；左面伴奏者5人，1人击大鼓，1人击拍板，1人吹筚篥，2人各执手鼓一具，举槌敲击，鼓面边缘饰花瓣，整体似葵花状。金代燕乐中有《渤海乐》、《散乐》。《金史·乐志》："散乐，元日圣诞称贺，曲宴外国使，则教坊奏之。"此图即散乐中的乐舞表演图像。

山西繁峙县岩上寺文殊殿金代壁画中的倦睡宫女图摹本（图4·1·22）。所绘为佛传故事"太子出宫"片段。九名宫中女乐，在歌舞表演之后，疲劳不堪，就地休息或酣睡。地上散乱放置着各种乐器。画面生动地反映了女乐被禁锢在宫中，为人作乐的不幸命运，画面所绘虽是古天竺国的佛传故事，但它正是宋、金社会女伎苦难生活的真实写照。



4·1·22　岩上寺金壁画倦睡宫女图摹本



4·1·23　南宋马远《踏歌图》

《踏歌图》(局部，图4·1·23)，南宋马远绘，全画纵192.5厘米，横111厘米。远处奇峰耸立，殿阁隐现，近景巨石柳绿，小溪丛竹。几个走在田埂上的老农以手舞足蹈、击掌而歌的踏歌形式，欢庆丰年。左侧有妇孺2人驻足观看。这是一幅出自名家的江南农村风俗画面。其上方有宋宁宗赵扩(1195～1225年在位)题诗："宿雨清畿甸，朝阳丽帝城，丰年人乐业，垅上踏歌行。"



4·1·24　南宋《歌乐图》



《歌乐图》（局部，图4·1·24）南宋人绘，全画纵25.5厘米、横158.7厘米。画面中9名女伎，2名女童，1名老乐师在庭院中一字排开，准备演出。2女童头戴长翅官帽，顶插花，应为舞者，女伎乐队人员，所持乐器有拍板、细腰鼓、横笛、扁鼓、方响、排箫、琵琶。装束整齐，一律身着白色长裙，外罩大红褙子，头梳高髻，饰以银角、珠玉。均为要登场的演奏者。老乐师手中的琵琶，可能也是身旁女伎所用。人物表情中略带几丝愁绪。画面构图新奇，女伎形象娟秀妩媚，服饰整齐划一，富于韵律感和剪纸般的清晰。



4·1·25 泸县南宋墓伎乐石雕

泸县南宋墓彩绘伎乐石雕（图4·1·25），长162厘米、高55～78厘米。四川泸县南宋墓出土，画面是勾栏舞台的演出情景。共6人，中间2人为舞者，两侧各有2人持奏扁鼓、细腰鼓、横笛、拍板。表演的场所是有低矮栏杆设置的看棚，即“勾栏”。自北宋以来，“勾栏”已颇兴盛，它是多项民间伎艺的固定演出场所，此石雕画面为我们提供了生动的形象资料。

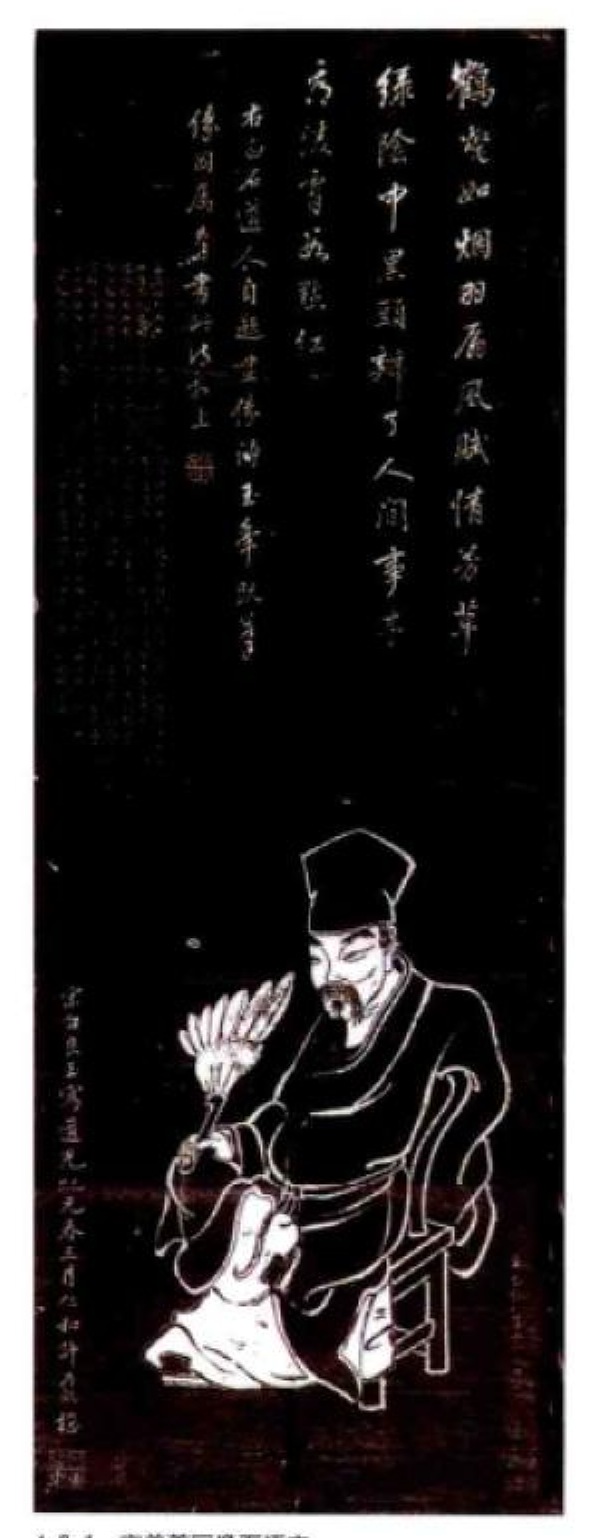
2．词曲音乐

宋代流行的词曲音乐，有《白石道人歌曲》与《词源》传世。

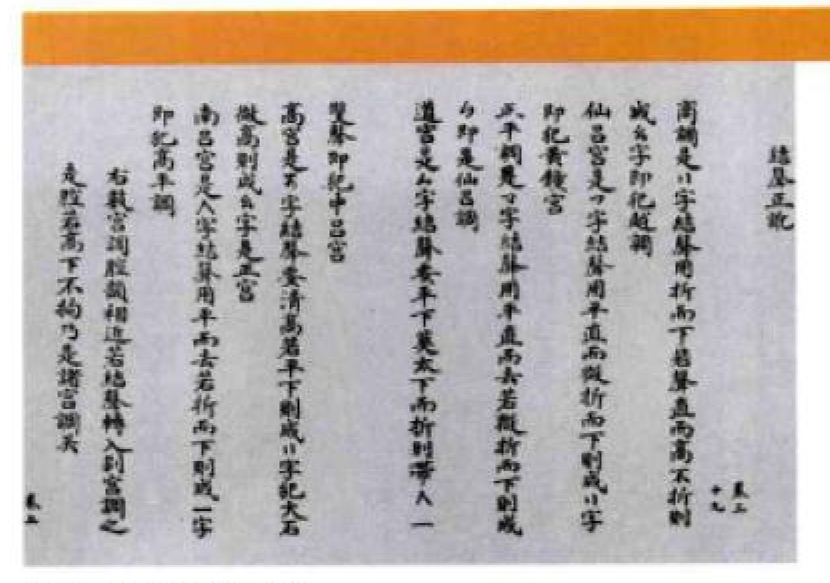
姜夔（约1155－约1221年），字尧章，号白石道人。是南宋著名词人和音乐家，传世有清人临摹宋人所绘画像石拓本（图4·2·1），原画像石纵95厘米、横33厘米。姜夔著《白石道人歌曲》六卷，其中配有曲谱的，计琴曲一首、《越九歌》10首、词调17首。《越九歌》用律吕字谱记写，词调用燕乐字谱记写。词调中，《玉梅令》为范成大作曲，《醉吟商小品》、《霓裳中序第一》是按旧谱填词，其余都是姜夔的创作。这些作品是现存宋词音乐的珍贵资料（图4·2·2—4·2·3）。它在词曲结合和曲调的结构、旋律、调式转换等方面都有所创新。曲谱使用10个燕乐谱字，另有7个附加于谱字之间的节奏符号。多依燕乐二十八调系统标记宫调，也有采用传统古乐调的。曲调主要运用古音阶体系，也兼用新音阶和燕乐音阶。自清代以来，不少学者对此乐谱做过考释和译解。

4·2·2 《白石道人歌曲》"扬州慢"

4·2·3 《白石道人歌曲》"杏花天影"



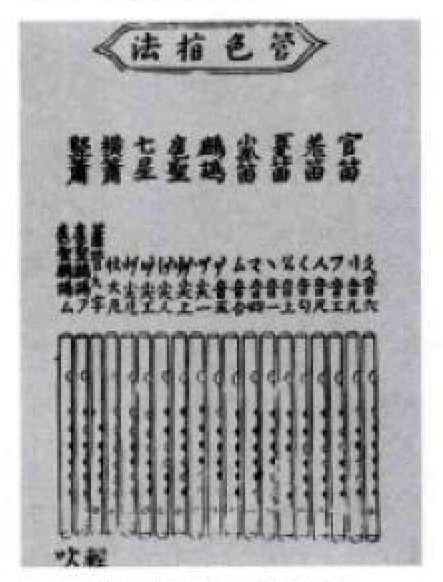
4·2·1 宋姜夔画像石拓本



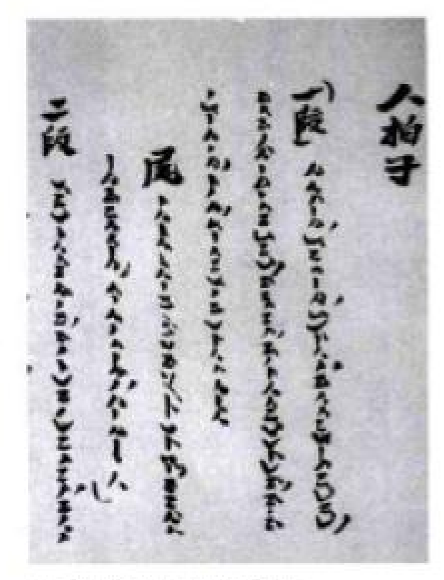
結聲正訛
商調是ㄅ字結聲用折而下若聲直而高不折則
成ㄙ字即犯越調
仙呂宮是ㄱ字結聲用平直而微折而下則成ㄟ字
即犯黃鍾宮
正平調是ㄱ字結聲用平直而去若微折而下則成
ㄥ字即是仙呂調
道宮是ㄙ字結聲要平下不是太下而折則帶入一
ㄥ字即犯中呂宮
高宮是ㄢ字結聲要清高若平下則成ㄥ字犯大石
微高則成ㄙ字是正宮
南呂宮是人字結聲用平而去若折而下則成一字
即犯高平調
右數宮調腔韻相近若結聲轉入別宮調之
是腔若高下不拘乃是諸宮調矣

4·2·4 《词源》"结声正讹"

4·2·5 《词源》"管色应指字谱"



4·2·6 《事林广记》"管色指法"



4·2·7 五台山寺院管乐谱

南宋词人张炎（1248～1320年前后），对词乐颇有研究。其高祖枢是姜夔的好友，其父张枢通晓词乐，著有《寄闲集》。张炎曾问学于当时琴家杨缵、毛敏仲等人。晚年著《词源》一书（有钱良祐1317年序）。该书分上下卷，列出30个条目论述词乐和词文学，如"音谱"、"拍眼"条对法曲、大曲及词乐中的慢曲、引、近的节奏和唱法有所论述；在"讴曲旨要"中对演唱时的发音咬字提出要求；在"结声正讹"中列举了六种犯调（转调）实例（图4·2·4）；"管色应指字谱"对照了当时所用俗字谱符号与工尺谱符号，并记录了大住、小住、掣、折等表达节拍变化的符号（图4·2·5）。书中还对照排列了八十四调所用雅乐调名、燕乐调名和俗字谱符号。此书对研究宋词音乐、宋元以来宫调系统和记谱法的变迁都有重要参考价值。

宋末元初陈元靓编《事林广记》的"管色指法"，记述了当时流传的官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、横箫、竖箫等九种吹奏乐器的按孔方法，每音的俗字谱与工尺谱（图4·2·6）。所用谱字与《词源》所记大体相同。近代山西五台山寺院管乐谱（有1926年张汝琳抄本），仍用这种谱式记写（图4·2·7），可资参考。

3．杂剧与南戏

宋元时期的戏曲有杂剧和南戏。河南偃师、温县宋墓雕砖，山西稷山金墓雕砖，侯马金墓小舞台和砖俑，南宋杂剧人物画，山西芮城石椁线刻画，新绛元墓雕砖，洪洞明应王殿元杂剧壁画，江西鄱阳瓷俑，以及山西



4·3·1 偃师宋墓杂剧雕砖拓本(一)　4·3·2 偃师宋墓杂剧雕砖拓本(二)　4·3·3 偃师宋墓杂剧雕砖拓本(三)



4·3·4 温县宋墓杂剧雕砖拓本



4·3·5 温县宋墓乐部图拓本

的金元戏曲舞台等文物，保存了杂剧、南戏演出和乐队伴奏的形象资料。

河南偃师宋墓杂剧雕砖（图4·3·1～4·3·3）。共三块，是正在表演的杂剧人物形象。

河南温县宋墓杂剧雕砖（图4·3·4）。高36～38厘米、宽8厘米。有杂剧角色5人，其化装形象与偃师杂剧雕砖相近，均为当时常见的杂剧角色：末泥、装孤、引戏、副净、副末。此墓乐部图（图4·3·5）有6人，所奏乐器为琴、杖鼓、方响等，其中有2人执杖。此乐队可能是为杂剧伴奏的，也可能独立表演器乐节目。

宋代杂剧艺人丁都赛雕砖（图4·3·6），高28厘米、宽8厘米、厚3厘米。相传是河南偃师宋墓出土。丁都赛是北宋都城汴梁（今河南开封）的著名杂剧艺人。孟元老《东京梦华录》中著录其名。主要活动于北宋政和、宣和(1111－1125年)年间。



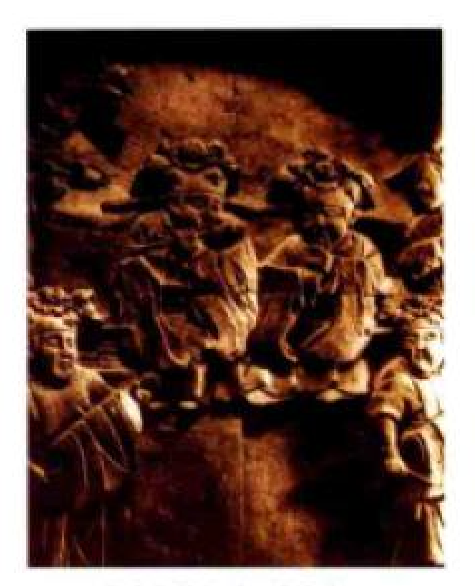
4·3·6 丁都赛雕砖拓本



4·3·7　陇西宋墓杂剧雕砖



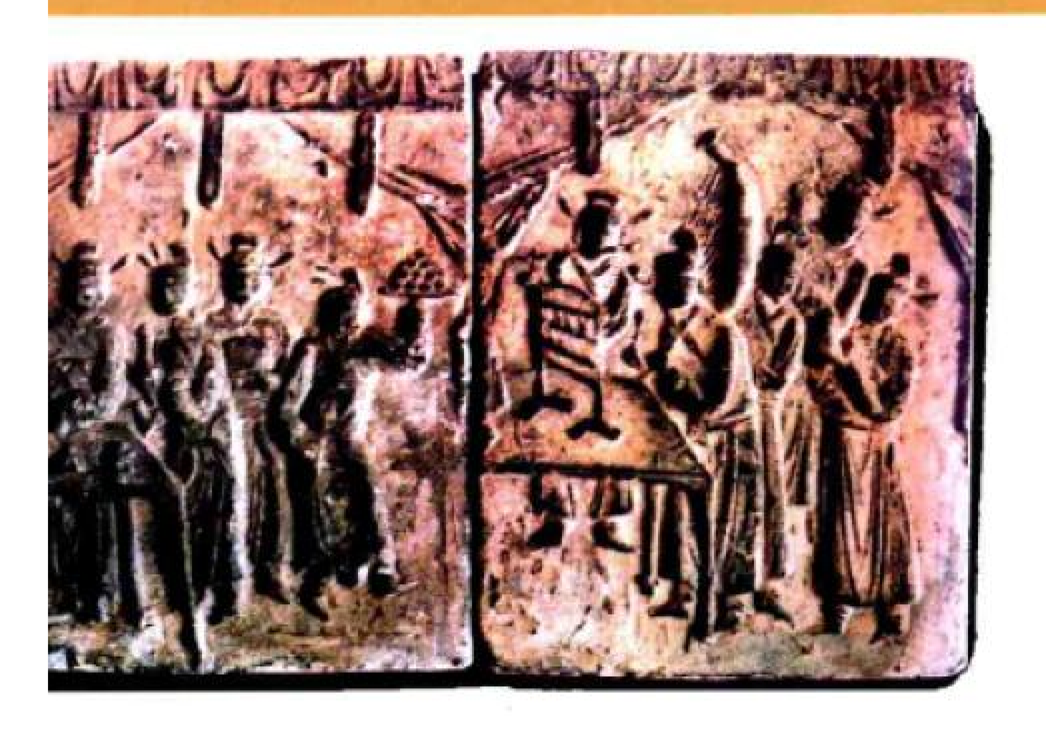
4·3·8　稷山金墓杂剧雕砖



4·3·9 稷山金墓杂剧乐队雕砖(一)

甘肃陇西宋墓杂剧画像砖（图4·3·7），每砖高29厘米、宽23厘米、厚4厘米。共4块，依次对接组合，表现同一场景。画面是一上垂帷幔的豪华厅堂，中间有人物化装表演。8人身穿长袍、头戴双翅儒生冠，面前设长案，案上置花瓶、酒具、杯盏等物，似为某一剧目中的宴饮场面。两侧各刻一组乐队。左4人，演奏竖笛、横笛、大锣等；右5人，演奏方响、竖箜篌、横笛、笙、拍板。

山西稷山马村金代段氏墓群杂剧及乐队雕砖。共有杂剧人物6组。2号墓4人（图4·3·8），是一个生动的剧情表演场面。1号墓乐队6人（图4·3·9），左上角1人击大鼓，右上角1人击拍板，中间2人吹横笛、筚篥，前面左右两侧各有1人击腰鼓。4号墓乐队5人（图4·3·10），演奏大鼓、腰鼓、横笛、拍板、筚篥，其下方有4人表演。5号墓乐队4人（图4·3·11），坐于乐床中。左边1人袖手端坐，其他3人演奏拍板、筚篥、横笛。其下方有4人表演。这三组乐队反映了金代杂剧伴奏乐队的不同组合形式。5号墓伴奏者坐于乐床上演奏。乐床是当时杂剧演出活动的专门设置。





4-3-10　稷山金墓杂剧乐队雕砖（二）



4-3-11　稷山金墓杂剧乐队雕砖（三）

元无名氏《蓝采和》第一折："这乐床上不是你坐处，是妇女做排场在这里坐。"元杜善夫《庄家不识勾栏》〔耍孩儿〕套曲："见几个妇女向台儿上坐，又不是迎神赛会，不住的擂鼓筛锣"，都表明乐床是固定的伴奏场所。



4·3·12 侯马金墓杂剧小舞台



4·3·13 侯马金墓杂剧砖俑复原



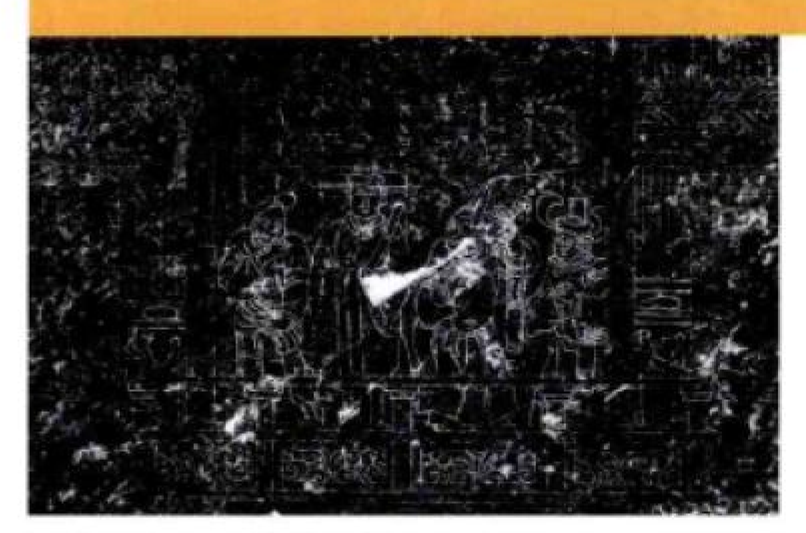
4·3·14 南宋杂剧人物画(一)



4·3·15 南宋杂剧人物画(二)

山西侯马金代董玘坚墓杂剧小舞台及砖俑。此墓建于金大安二年(1210年)。北壁砌一座舞台模型(图4·3·12),正面高80厘米、宽60厘米、进深20厘米。台上有五个青砖雕刻的杂剧人物(图4·3·13),高19.4-22.1厘米。反映了金代舞台及杂剧演出的面貌。

南宋杂剧人物绢画。作者不详。共两幅。纵24厘米、横24.5厘米。一幅是表演剧目《眼药酸》(图4·3·14)。剧情似是左方1人扮做眼科医生,正给右方1人看病。南宋周密《武林旧事》的"官本杂剧段数"中有此剧目。画面右侧摆一面有支架的鼓。另一幅画是两人对面作揖(图4·3·15),所演剧目不明。画面右侧摆一平面鼓、鼓面上置鼓签和甩子,甩子是用四五个竹片系绳制作,今称"碎子",常与竹板合用,是北方常用的民间乐器。平面鼓和甩子都用于杂剧伴奏。



4·3·16　元潘德冲墓杂剧线刻画拓本



4·3·17　元潘德冲墓杂剧线刻画摹本



4·3·18　新绛元墓杂剧雕砖

山西芮城永乐宫旧址潘德冲石椁杂剧线刻画(图4·3·16～ 4·3·17)。人物高15～17厘米。此画为蒙古宪宗二年（1252年）前后，刻在全真教著名人物潘德冲石椁前端的。原画面为双层楼阁，其上层是完整的戏台，台上有杂剧人物4人。

山西新绛吴岭庄元墓杂剧雕砖（图4·3·18）。雕砖砌在元至元十六年（1279年）卫忠墓南壁中间墓门上，共7块。中间5块各雕一杂剧人物，两侧各有一雕砖刻伴奏者，1人击拍板，1人击腰鼓。

山西平定金墓杂剧壁画（图4·3·19）。纵78厘米、横112厘米。画面上4人化装表演。其中1人直立中央，头戴黑色双翅幞头，身穿绛红色圆领官袍，双手举笏于胸前，面相庄重。另3人平民装束，面带滑稽，在一旁戏谑打诨。右侧1人神情专注，击大型堂鼓伴奏。

山西屯留宋村金墓杂剧壁画一画面6人（图4·3·20），手持轮形、葫芦形、伞状物等道具或拍板，化装表演。另一画面也6人（图4·3·21），手持摇扇、写有文字的方形道具化装表演。人物多作跳跑状，神态滑稽。这是以民间墓室壁画的形式表现杂剧内容，说明杂剧流传之广。

山西运城西里庄元墓杂剧壁画。西壁（图4·3·22），6人是杂剧角色，右起第2人为副净，头顶梳长辫，面勾黑道，是个滑稽人物。第3人头戴双翅官帽、身着官服，手持笏板，第5人双手展开一“掌记”，系表演所依的剧本。身后有一“徕儿”，又称“徕”，是宋元杂剧中的儿童角

色。东壁（图4·3·23）中间5人为伴奏乐队，所持乐器有拍板、扁鼓、笛、琵琶，1人执杖指挥。左侧也有一“俫儿”。右侧1人系“竹竿子”，原为宋代乐舞表演的引舞者，此处出现应是其遗制。所演剧目为《风雪奇》。

洪洞明应王殿元杂剧壁画（图4·3·24～4·3·25）。山西洪洞县明应王殿始建于唐大历十四年（公元779年），元至元、延祐年间（1271－1320年）重建。此画在正殿内南壁，绘于泰定元年（1324年）。画高411厘米、宽311厘米，连同顶端题记总高524厘米。画上横额题字“大行散乐忠都秀在此作场”，并注明“泰定元年四月□日”。忠都秀是画面上主要演员的艺名，“作场”即登场作戏之意。画面是演出的舞台，靠后有大幅“台幔”（帷幕），上有绘画两幅。左面是一壮士执剑，两臂高举，作斩杀状；右面是青龙张牙舞爪，向左作抗拒状。画面上的人物，除左角有一揭幔窥视者不计，共10人。前排5人为化装的剧中人。后排第3、第5人为剧中人。其余3人则为演奏鼓、笛、拍板的伴奏者。此为“鼓板”乐队。这幅画将化装后的剧中人物与伴奏者绘在一起，只有前后行列之分，是因为依中国戏曲传统，伴奏者都是在舞台上活动。直至近代，各地方剧种的乐队（又称“场面”）仍置于舞台两侧，有的乐队人员兼做“检场”等杂务。此画色彩鲜明，保存完好，对了解元杂剧演出及其伴奏形式，具有重要价值。



4·3·19　平定金墓杂剧壁画



4·3·20　屯留金墓杂剧壁画（一）



4·3·21　屯留金墓杂剧壁画（二）



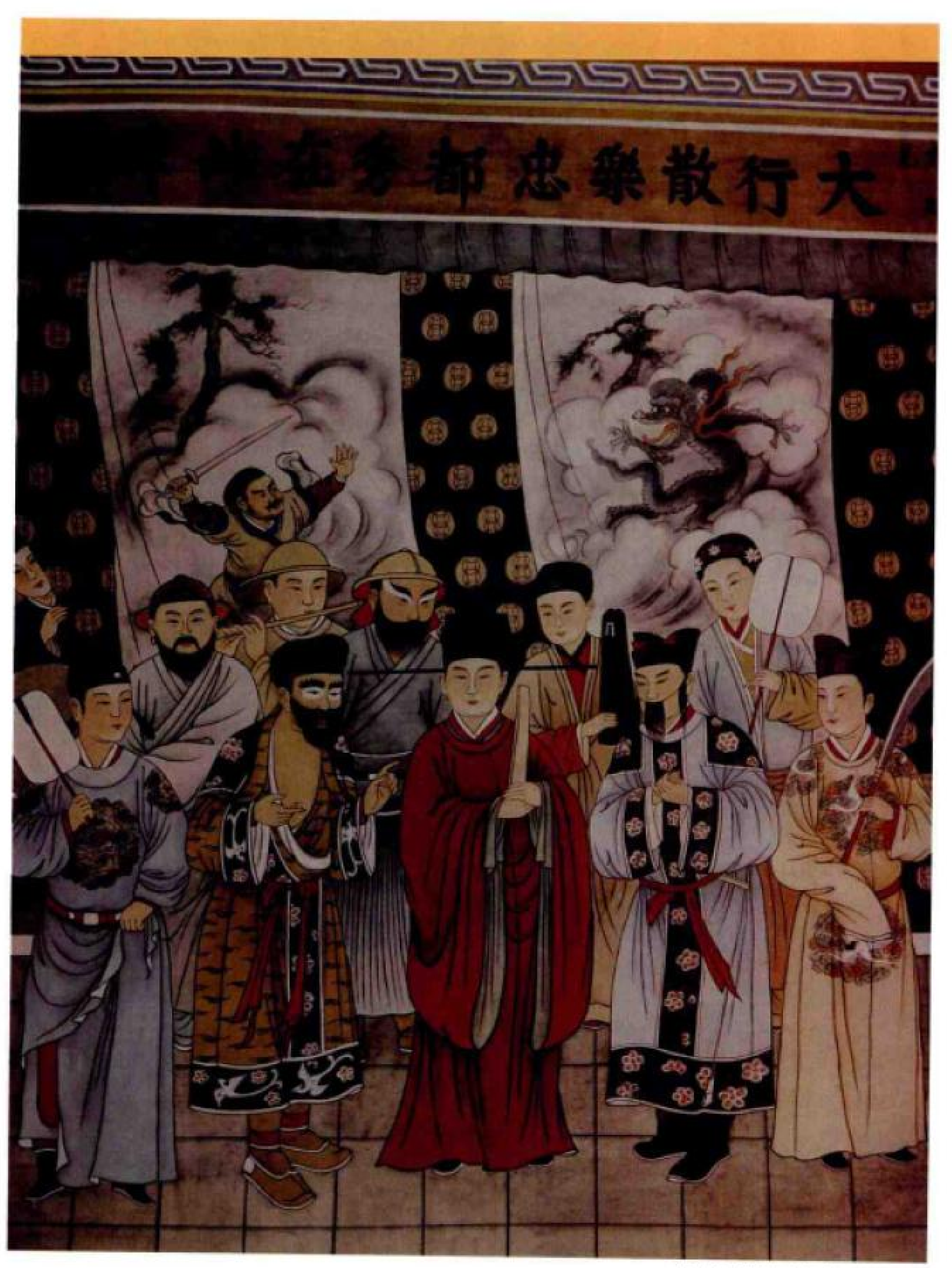
4·3·22 运城元墓杂剧壁画（一）



4·3·23 运城元墓杂剧壁画（二）



4·3·24 明应王殿元杂剧壁画



4·3·25　明应王殿元杂剧壁画摹本



4·3·26 关汉卿画像



感天動地竇娥冤

元 關漢卿 撰

第一折

（冲末扮卜兒上）花有重開日人無再少年老身蔡婆婆是也楚州人氏嫡親的三口兒家屬不幸夫主亡逝已過止有一個孩兒年長八歲俺娘兒兩個過其日月家中頗有些錢財這山陽郡有個竇秀才從去年問我借了五兩銀子如今本利該銀四十兩我數次索取這銀兩他說貧難不起竇秀才有個女兒我有心看上與我做個媳婦就准了四十兩銀子他說今日

4·3·27 明刻本《窦娥冤》



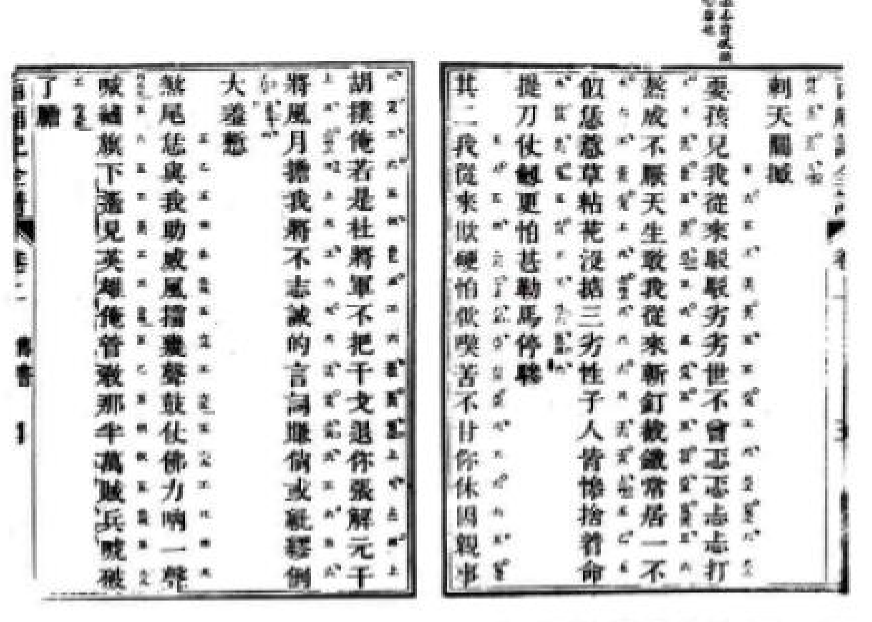
奇妙全相注釋西廂記卷之二

4·3·28 明刻本《西厢记》

关汉卿是元代著名杂剧作家，号已斋，大都（今北京）人。现有今人所绘意想画像（图4·3·26）。约生活在金代末年或元太宗时（1230年前后）至成宗大德年间（1297～1307年）。他多才多艺，熟悉各种民间艺术，有舞台演出实践经验。明臧懋循《元曲选》序说，他"躬践排场，面敷粉墨"。一生创作65种杂剧和许多散曲。现存杂剧有《感天动地窦娥冤》、《闺怨佳人拜月亭》、《赵盼儿风月救风尘》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《钱大尹智宠谢天香》、《包待制智斩鲁斋郎》等18种。他的作品代表了元杂剧创作的最高成就，被后人列为元杂剧作家之首。《窦娥冤》（图4·3·27）是关汉卿的代表作。后人将此剧改编为传奇剧本和各种地方戏，广为传唱。



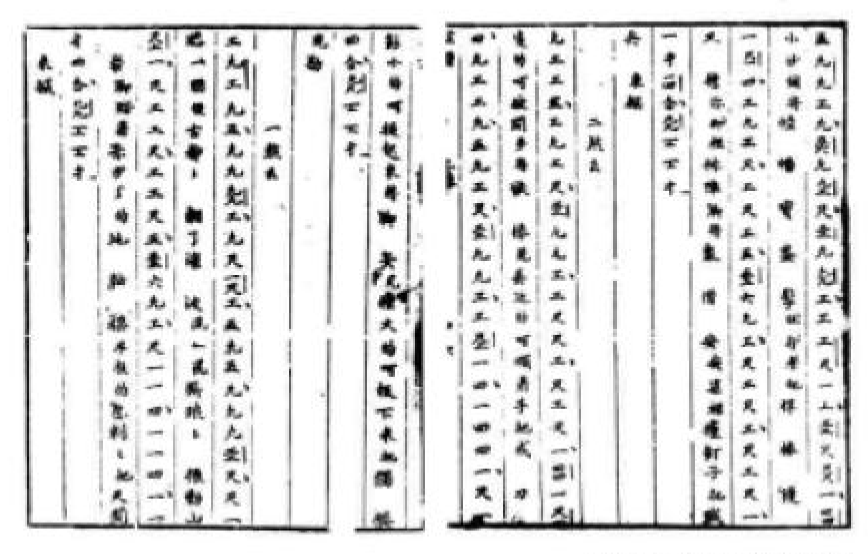
4·3·29 《西厢记》插图



刺天關
耍孩兒我從來駁駁劣劣世不曾忑忑忐忐打熬成不厭天生敢我從來斬釘截鐵常居一不似恁惹草粘花沒掂三劣性子人皆慘捨着命提刀仗劍更怕甚勒馬停驂
其二我從來欺硬怕軟喫苦不甘你休因親事

胡撲俺若是杜將軍不把干戈退你張解元干將風月擔我將不志誠的言詞賺倘或紕繆倒大羞慚
煞尾恁與我助威風擂幾聲鼓仗佛力吶一聲喊繡旗下遙見英雄俺管教那半萬賊兵號破了膽

4·3·30 《纳书楹曲谱》中的《西厢记全谱》



4·3·31 《北西厢弦索谱》

元代杂剧作家王实甫，大都（今北京）人。曾作《崔莺莺待月西厢记》等杂剧14种（图4·3·28～4·3·29）。《西厢记》有用北曲曲牌演唱的谱本，世称《北西厢》，见清叶怀庭编《纳书楹曲谱》（1784年编，1795年重订）中的《西厢记全谱》（图4·3·30）。明李日华（1565～1635年）编成用南曲曲牌演唱的谱本，世称《南西厢》。清初沈远编成《北西厢弦索谱》（1657年序），系用三弦伴奏的清唱谱本（图4·3·31）。清初汤斯质、顾峻德编《太古传宗》中有《琵琶调西厢记》（1749年刊行），系用琵琶伴奏的清唱谱本。西厢记故事以各种唱腔广泛流传，家喻户晓，其思想性和艺术力量产生了巨大的社会影响。



4·3·32 鄱阳南戏瓷俑(一)　4·3·33 鄱阳南戏瓷俑(二)　4·3·34 鄱阳南戏瓷俑(三)



4·3·35 鄱阳南戏瓷俑(四)　4·3·36 鄱阳南戏瓷俑(五)　4·3·37 鄱阳南戏瓷俑(六)



4·3·38 《永乐大典》戏文三种



4·3·40《琵琶记》插图



4·3·39 明刻本《琵琶记》

江西鄱阳南戏人物瓷俑（图4·3·32－4·3·37），南宋洪子成（1186～1264年）墓出土。高16～18厘米。这些瓷俑姿态生动，表情细腻，富于生活气息。它与北方河南、山西等地发现的宋、金、元时期杂剧戏俑、线刻、壁画的造型式样和艺术风格不同，可能是几出南戏中的角色。这些瓷俑反映了南戏早期的表演形态。

南戏早期剧目有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《永乐大典戏文三种》，包括《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》(图4·3·38)。明徐渭《南词叙录》的"宋元旧篇"中列南戏（戏文）剧目65种。至元末明初，南戏出现《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》、《琵琶记》（图4·3·39～4·3·40）等有影响的作品。《琵琶记》系高明（?～1359年）根据民间故事《赵贞女蔡二郎》改编而成。剧中刻画了下层劳动妇女赵五娘的悲剧形象，具有相当的艺术感染力，以后成了很多地方戏舞台上的保留剧目。



4-3-41 后土庙"舞亭"石碑碑文



4-3-42 稷王庙元"舞厅石碑"碑文

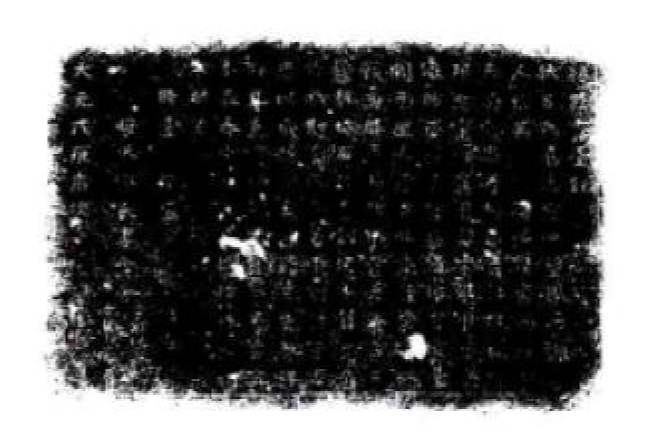
宋元时期出现砖砌木构的舞台建筑，是具有一定规格的固定舞台。山西中西部平阳地区发现多处舞台古建筑。如万荣县桥上村后土庙有一座宋代称为"舞亭"的戏台。现存宋天禧四年（1020年）五月十五日所立的"河中府万泉县新建后土庙记"石碑（图4-3-41），高258厘米、宽76厘米。碑文记各处建筑负责人的名单，并记载："一之岁板筑之功设，二之岁瓦木之用兴，三之岁堂殿之修备，四之岁塑绘之像成。"知此舞亭始建于宋景德二年（1005年），落成于景德四年（1007年），是目前所知我国最早的砖瓦木构戏曲舞台。万荣县太赵村稷王庙有一座元代舞台，其台基中心嵌一小石碑（图4·3·42），上刻"舞厅石□（碑）"标记。碑文说："今有本庙，自建修年深，虽经兵革，殿宇而在。既有舞基，自来不曾兴盖。今有本村□□□等谨发虔心，施其宝钱二百贯文，创建修盖舞厅一座，刻立斯石矣。旹(时)大朝至元八年（1271年）三月初三日创建。砖匠李记。"此舞台曾于民国十年（1921年）移建重修。万荣县孤山风伯雨师庙有元代舞台，台前两根石柱尚存。柱高340厘米、下宽33厘米、上宽27厘米。柱顶部刻文："尧都大行散乐张德好在此作场。大德五年（1301年）三月清明，施钱十贯"(图4·3·43－4·3·44)。石柱上还有元代挪移重修的记载。芮城县东吕村曾建过一座元代"露台"，现存元至和元年（1328年）"创修露台记"石碑一块（图4·3·45），



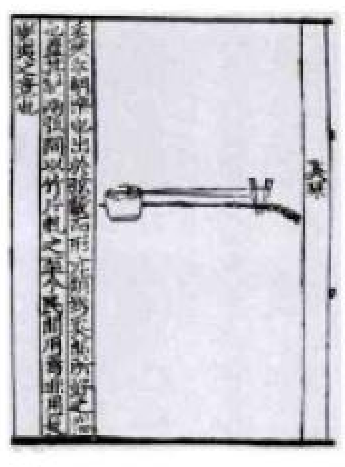
4·3·43　孤山元舞台石柱刻字残片　　4·3·44　孤山元舞台石柱刻字摹本



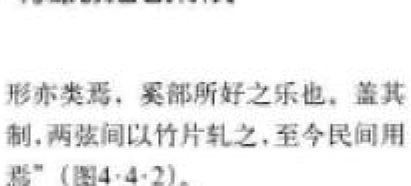
4·4·1　明持轧筝俑



4·3·45　芮城元舞台石碑碑文



4·4·2　《乐书》奚琴图



此外，在临汾、石楼、洪洞、介休诸县均发现元代舞台遗存，反映了金元杂剧艺术在平阳地区的繁荣发展。

4．器　乐

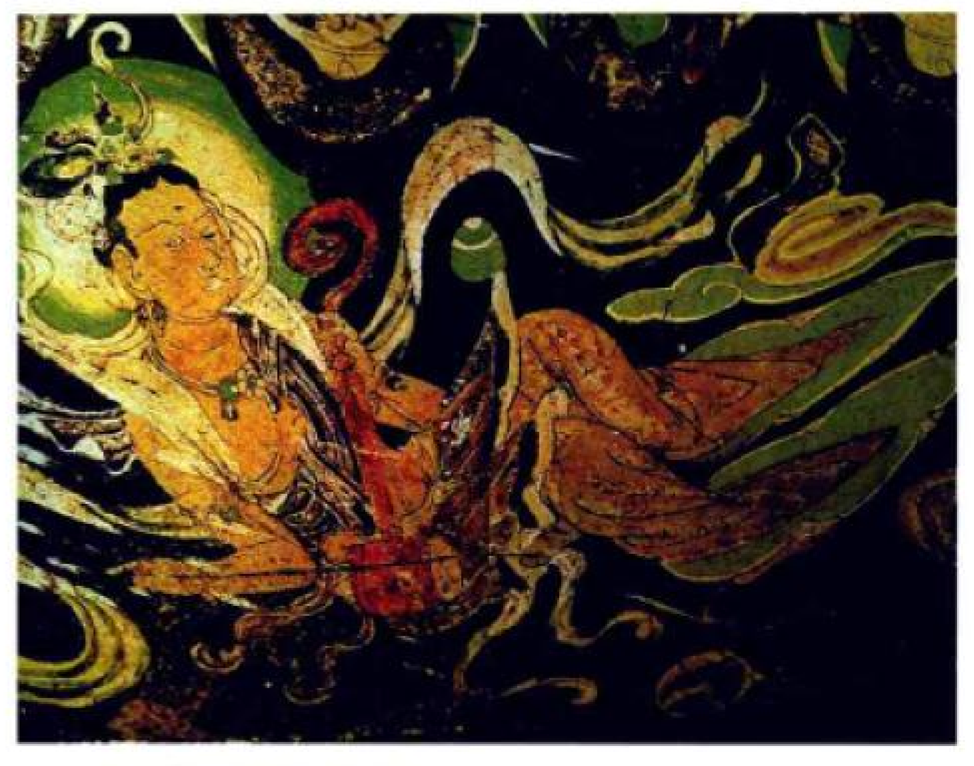
我国中原地区自唐代开始出现拉弦乐器，如轧筝，宋陈旸《乐书》：“唐有轧筝，以竹片润其端而轧之，因取名焉。”江西明益庄王墓出土奏轧筝俑（图4·4·1），高24.3厘米、轧筝长8厘米。又有奚琴，宋陈旸《乐书》：“奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉”（图4·4·2）。

宋人绘《番王按乐图》局部（图4·4·3），全画纵42.5厘米、横97.8厘米。有一人演奏拉弦乐器，形似火不思，四轸在一侧，持弓演奏，此乐器未见于文献记载。敦煌榆林石窟第10窟元代壁画中也有1人奏拉弦乐器（图4·4·4），形制与今日的二胡类乐器大体相同。至明清时期，拉弦乐器形制更为丰富多样。泉州开元寺大殿木雕中有拉二弦伎乐飞天（图4·4·5）。开元寺始建于唐代，重修于明代。二弦至今在福建流传，用于“南音”伴奏。

此时期琵琶继续发展，已有较多的品位，出现著名独奏曲《海青拿天鹅》。山西曲沃发现一元代弹琵琶乐俑（图4·4·6），高42厘米、底座长23厘米、宽21.5厘米。青石雕刻，演奏者仰视左手，正在调琴，表情极为传神。



4·4·3 宋《番王按乐图》



4·4·4 敦煌榆林10窟元拉弦乐器壁画



4·4·5　开元寺拉二弦木雕



4·4·6　曲沃弹琵琶俑

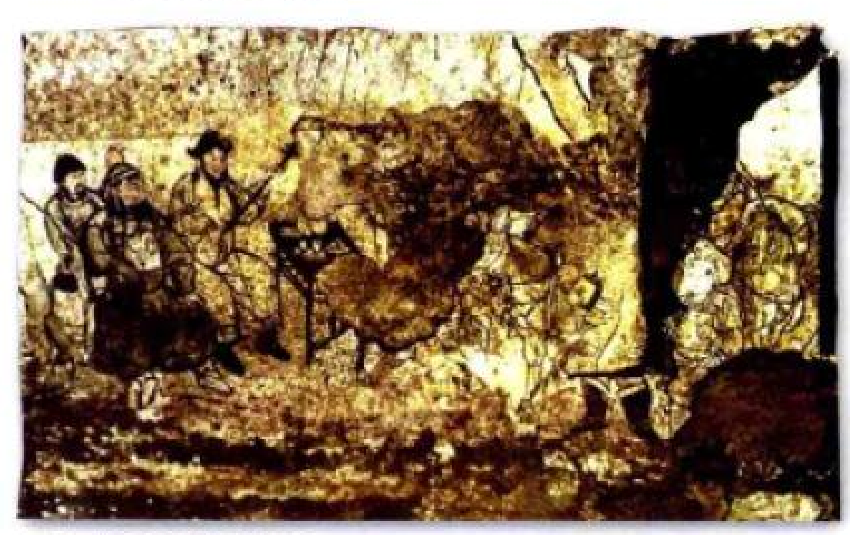
我国民间广泛流传的弹拨乐器三弦，一般多认为它源于秦汉时期的弦鼗，但三弦之名始见于唐代（唐崔令钦《教坊记》），其形制没有详细记述。近年，四川广元县罗家桥南宋墓出土伎乐石雕中有演奏三弦图像（图4·4·7），高60厘米、宽169厘米。形制与今日三弦相近，音箱呈方形，柄上端置三个轸。图中两把三弦，轸子的位置略有不同，一把二左一右，另一把二右一左。可能当时三弦的制作规格尚未定型。此墓修建年代在南宋淳熙（1174～1190年）年间或稍晚。河南焦作西冯封金墓曾发现演奏三弦乐俑（残）（图4·4·8），高36厘米。辽宁凌源富家屯元墓壁画中有游乐图（图4·4·9），纵90厘米、横173厘米。图中长方形桌子的一侧有1人弹三弦，似在为桌前站立的1位演唱者伴奏。清金廷标绘《迈园老人图》（图4·4·10），纵122厘米、横69厘米。在乡间一片空地上，一老者弹奏三弦，老幼妇孺围观欣赏，具有浓郁的生活气息。



4·4·7　广元南宋墓弹三弦石雕



4·4·8　焦作金墓弹三弦俑



4·4·9　凌源元墓弹三弦壁画



4·4·10 《迈园老人图》弹三弦

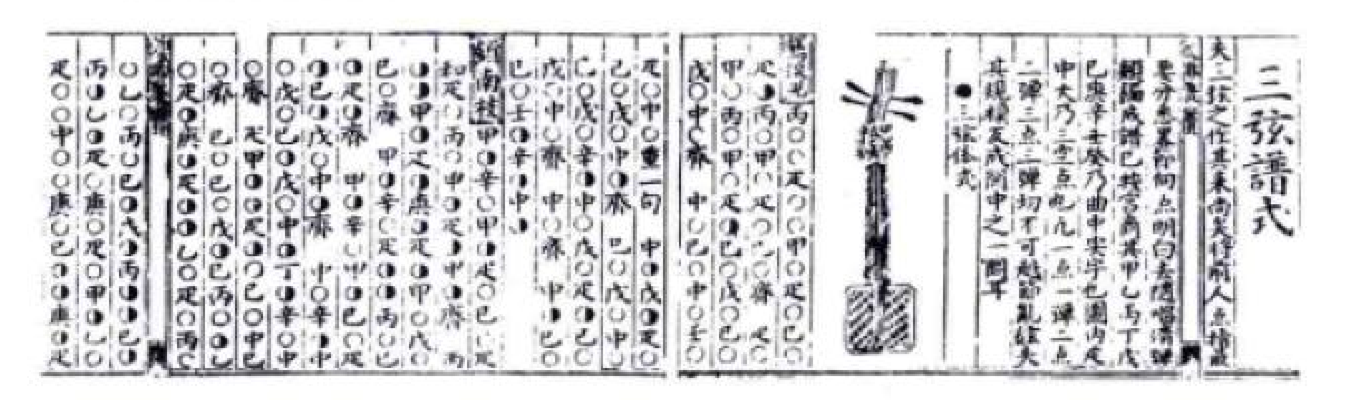
泉州开元寺大殿木雕中有弹三弦伎乐飞天（图4·4·11）。洛阳道北金墓有弹三弦雕砖（图4·4·12），人物高21.2厘米。上述诸图像表明三弦在宋至清代流传甚广。此外，在明徐会瀛《文林聚宝万卷星罗》中已载记录三弦乐曲的谱式（图4·4·13），记《鹊浪儿》、《锁南枝》等七曲。此谱以"甲乙丙丁戊己庚辛壬癸"十字代表左手在三根弦上所按音位，以圆圈等代表右手弹拨指法及音符时值的长短，是一种音位谱式。



4·4·11　开元寺弹三弦木雕



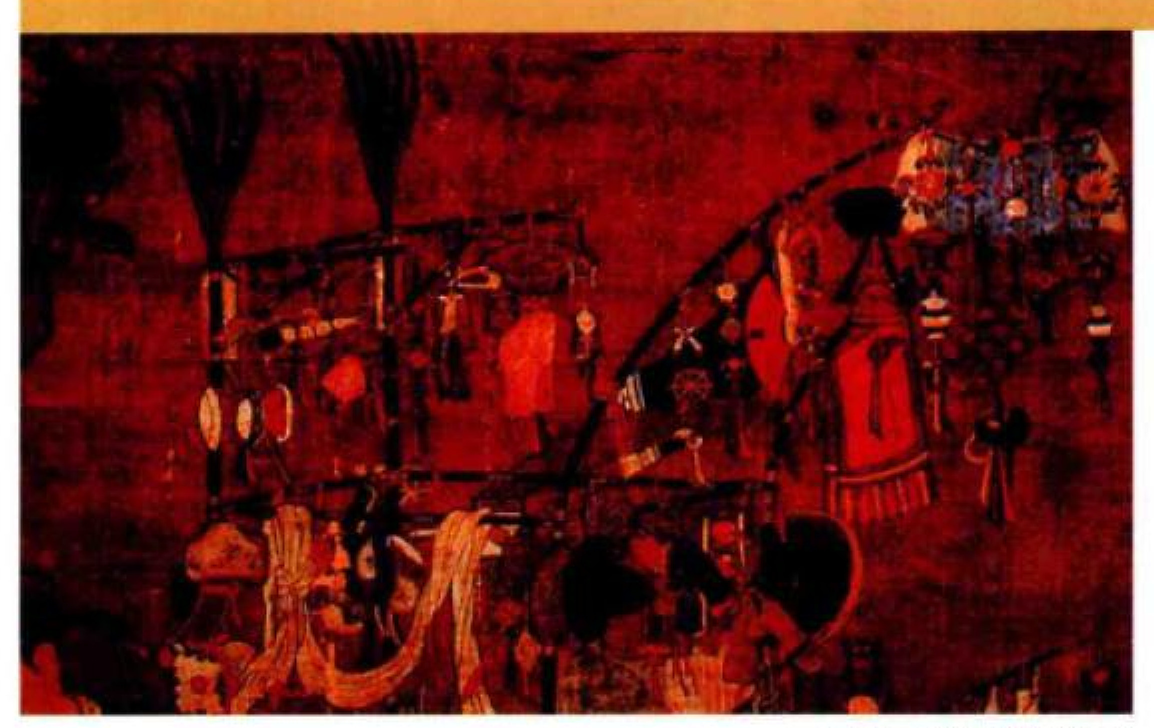
4·4·12　洛阳道北金墓弹三弦雕砖



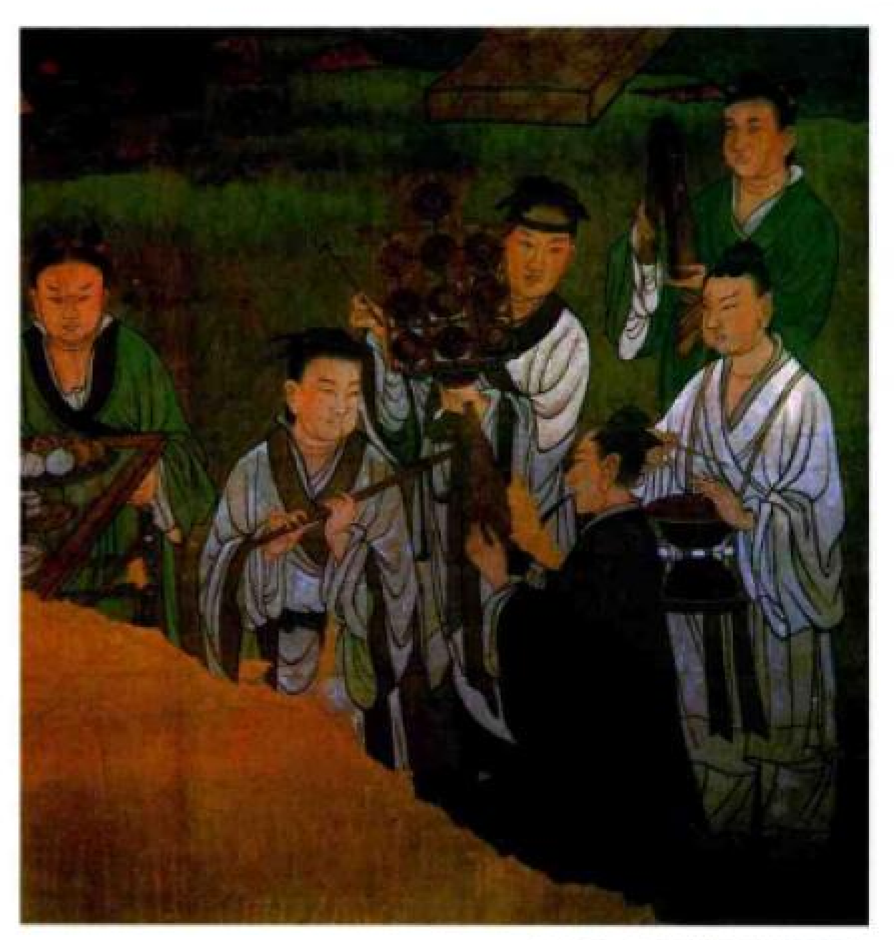
三弦譜式

三弦格式

4·4·13　明《文林聚宝万卷星罗》"三弦谱式"



4·4·14　宋《货郎图》中的云锣



4·4·15　永乐宫奏云锣壁画摹本

云锣，古代名云璈。据《元史·礼乐志》载："云璈，制以铜为小锣十三，同一木架，下有长柄，左手持而右手以小槌击之。"云锣在宋代已出现，见苏汉臣绘《货郎图》（图4·4·14）。永乐宫元代壁画中有奏云锣图（图4·4·15）。永乐宫是元代道观，在山西芮城县永乐镇，此为纯阳殿门两侧南壁上的人物画局部。画面中，供案旁有5名道士作乐，所奏乐器为横笛、笙、云锣、细腰鼓、拍板。画面一端有"禽昌朱好古门人张遵礼、田德新……"等11位画家的题记，此画完成于元至正十八年（1358年）秋。画中云锣由十面小锣组成。在永乐宫三清殿斗拱间的装饰画中也有一童子演奏云锣，此云锣是由14面小锣组成的。



4·4·16 《清朝续文献通考》火不思　　4·4·17 明火不思



4·4·18 蒲城元墓乐舞壁画

火不思是古代弹拨乐器。其图像早在新疆吐鲁番地区发现的高昌古画（约唐代绘）中见到。元代文献中著录，据《元史·礼乐志》载："火不思，制如琵琶，直颈、无品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面。四弦皮絣，同一孤柱。"清代番部合奏中使用火不思，《皇朝礼器图式》、《大清会典图》、《清朝续文献通考》等均有著录（图4·4·16）。清代《塞宴四事图》"什榜"乐队中有演奏火不思图像（参见图5·4·13）。传世有明代制作的火不思实物（图4·4·17），长83.5厘米、腹宽12厘米。四轸、四弦，音箱蒙蟒皮，器身背面雕刻精美花纹。今日新疆柯尔克孜族乐器考姆兹和云南纳西族乐器胡拨都与古代火不思形制相近，应属同类乐器。陕西蒲城洞耳村元墓壁画（图4·4·18），纵182厘米、横214厘米。画面中间1人击掌、1人起舞，居后1人演奏火不思。

4·4·19　元《瑟谱》



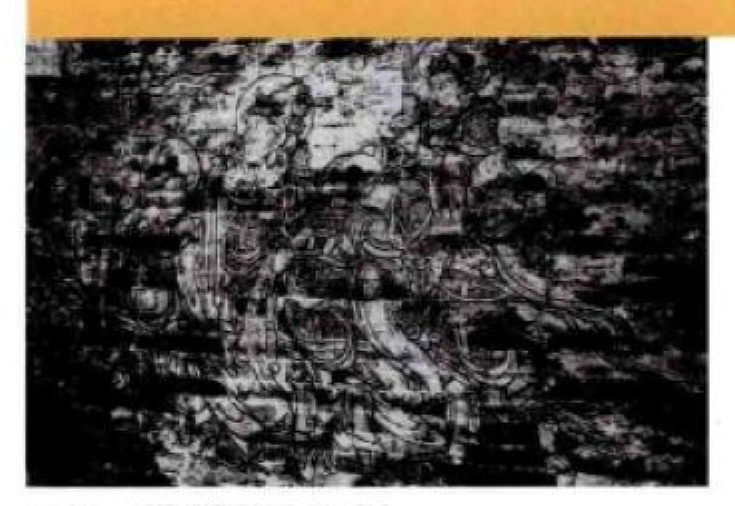
4·4·21　新绛稷益庙雅乐壁画

4·4·20　宋《风雅十二诗谱》

宋元时期，古瑟及其演奏法已失传。宋末元初人熊朋来（1246－1323年）曾编《瑟谱》（图4·4·19），是用拟古制作的瑟伴奏演唱《诗经》歌词的乐谱。熊朋来是著名的经学家和音乐家，为恢复雅乐正宗和"诗乐"旧例，他制瑟，还制定了弹奏法。《瑟谱》所收乐谱分"诗旧谱"和"诗新谱"。"诗旧谱"采自南宋赵彦肃所传唐开元《风雅十二诗谱》；"诗新谱"为熊朋来本人的创作，共12首乐曲，用律吕字谱与工尺谱并列记写，一字对一音。《风雅十二诗谱》（图4·4·20）用律吕字谱记写，是周代行"乡饮酒礼"时所唱的12首诗的曲谱，亦是拟古之作，载于朱熹《仪礼经传通解》中。

唐宋以来的文献记载中有瑟，但与先秦两汉时期的古瑟有很大差异，其首尾各有一个岳山，形制与筝相近，只用于宫廷雅乐或祭祀音乐，一直沿用至明清时期。

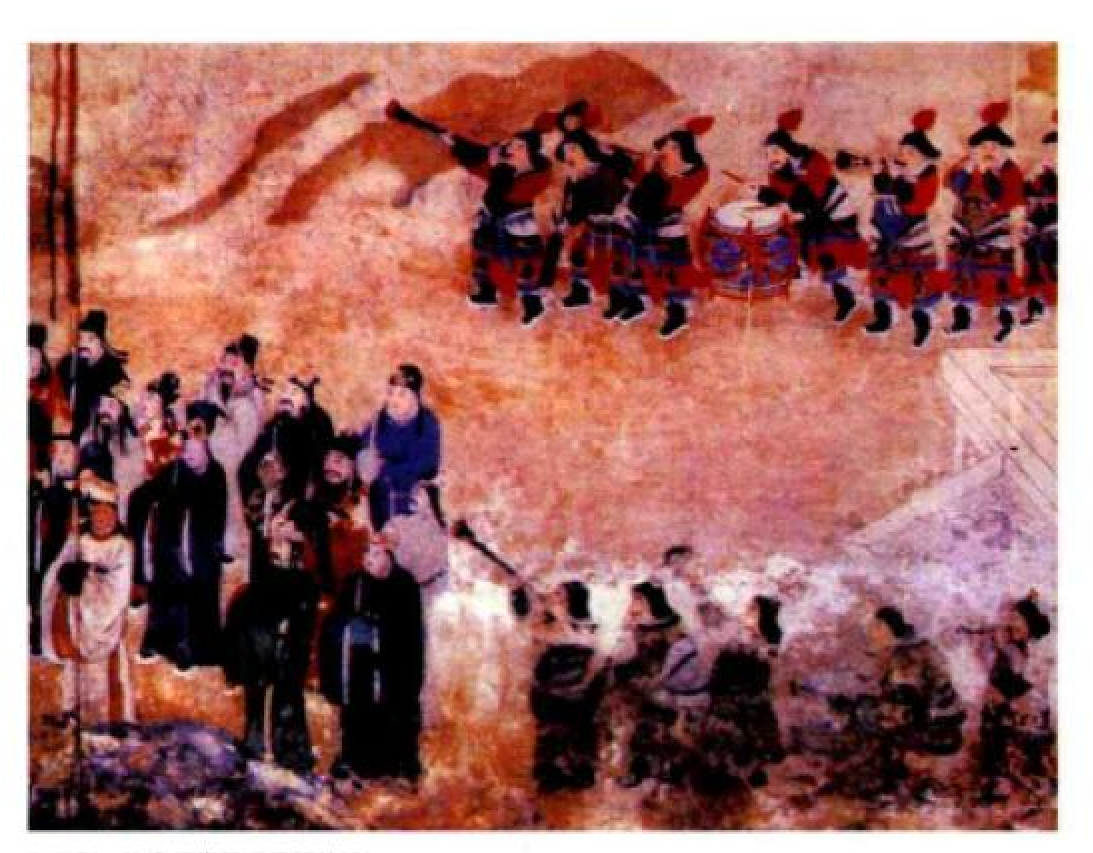
瑟用于雅乐乐队，见于山西新绛县稷益庙壁画（图4·4·21）中。此庙始建年代不详，曾于元明两代重修。画面是朝圣仪式中的奏乐场面。乐师头加冠冕，身穿朝服，其中1人弹瑟，1人击敔，旁边还立一鼗鼓。壁画其他部分还有乐师演奏编钟、编磬、箜篌、琴、笙、柷、悬鼓等。祭坛下有帝王和文武官宦肃立朝拜，气氛庄重严肃。



4·4·22　定县宋塔基戎装乐队壁画



4·4·23　定县宋塔基戎装乐队壁画摹本



4·4·24　泰安岱庙鼓吹乐队壁画

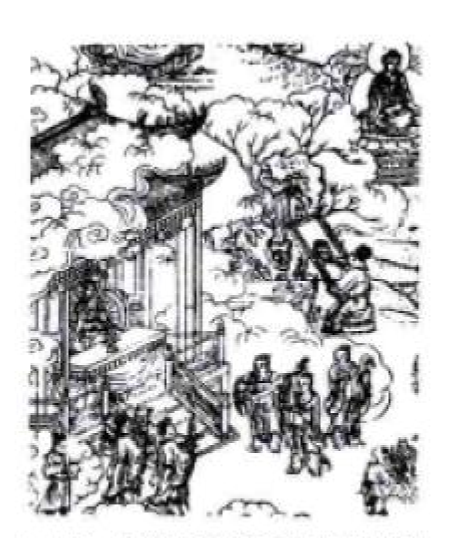
宋元时期出现多种器乐演奏形式。如河北定县净众院舍利塔塔基，系北宋至道元年（公元995年）所建。其壁上彩绘一组戎装乐队（图4·4·22—4·4·23）。所奏乐器有笙、筚篥、排箫、笛、拍板、鼗鼓。鼗鼓一柄上叠置五枚小鼓。画面上有祥云轻浮，人物衣带飘荡，神态庄严。

山东泰安城内岱庙大殿，名天贶殿，始建于宋代大中祥符二年（1009年）。殿内绘《泰山神启跸回銮图》壁画，内容是"东岳大帝"出巡的壮观场面，在随从仪仗中有鼓吹乐队（图4·4·24），所奏乐器有长尖、唢呐、大鼓等。此庙和庙内壁画虽几经翻修重绘，但仍保持着宋代原貌。

河南安阳宋代王用昨墓，修建于北宋熙宁十年（1077年）。此墓壁画有乐队演奏场面，所奏乐器为笛、筚篥、拍板、细腰鼓等（图4·4·25）。



4·4·25 宋王用祚墓乐队壁画



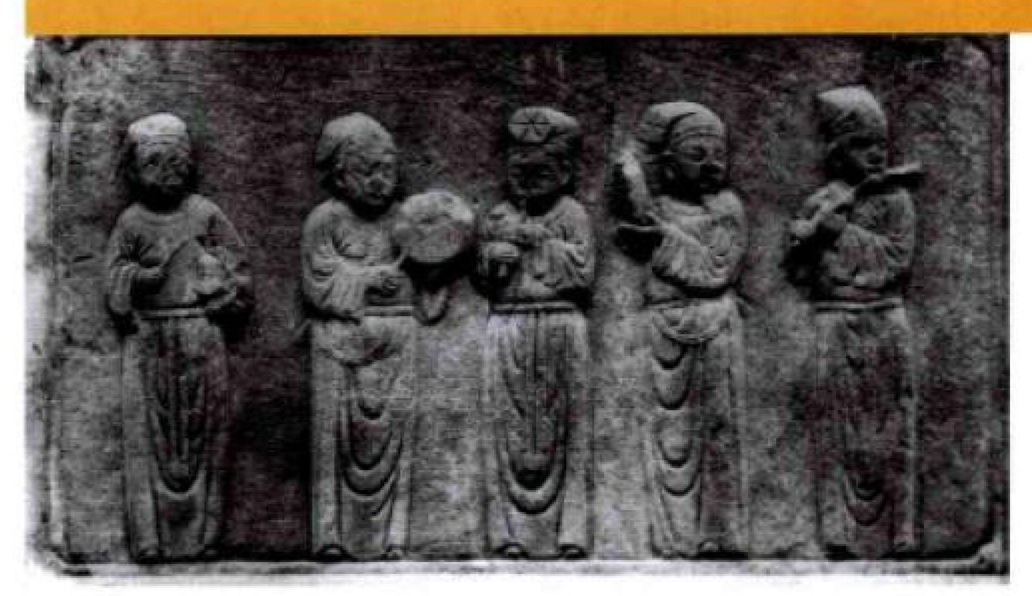
4·4·26 宋《妙法莲花经》插图中的乐队



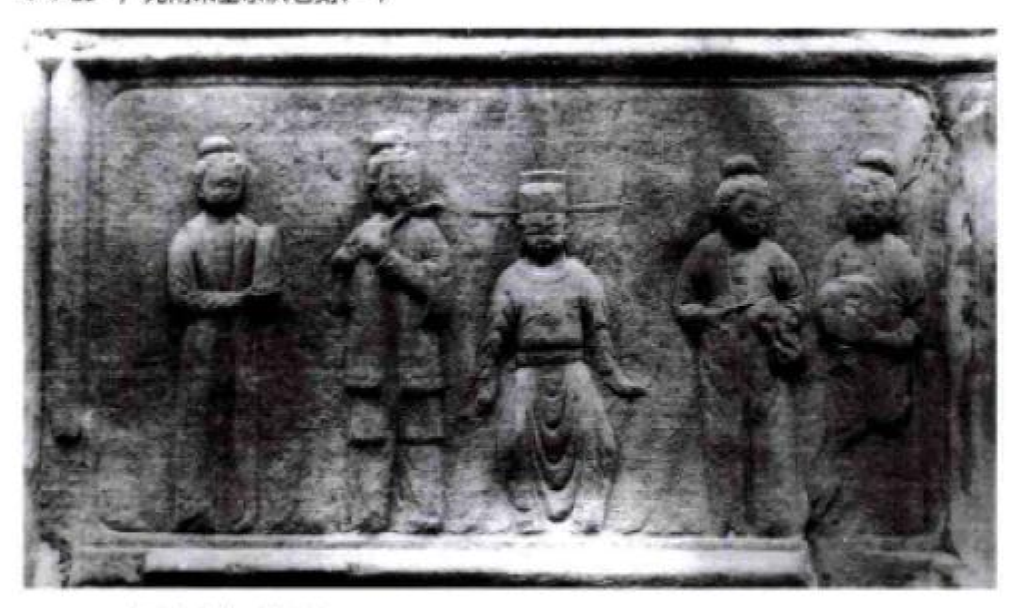
4·4·27 遵义宋墓女乐雕砖拓本

宋刻《妙法莲花经》引首所绘佛像前，有乐队演奏画面，所奏乐器为方响、笙、琵琶、拍板、钹（图4·4·26）。

贵州遵义宋代赵王坟石室墓有女乐浮雕，所奏乐器为琵琶、笛、拍板等（图4·4·27）。



4·4·28　广元南宋墓乐队石刻(一)



4·4·29　广元南宋墓乐队石刻(二)

四川广元县罗家桥南宋墓石刻有乐队演奏场面。一幅5人，所奏乐器为笛、拍板、筚篥、扁鼓、细腰鼓(?)(图4·4·28)。另一幅也是5人，中间1人舞蹈，其他4人所奏乐器为扁鼓、细腰鼓、笛、拍板(图4·4·29)。内蒙古三眼井元墓壁画(局部)，有3人分别演奏笛、鼓、拍板，迎接游猎归来的人(图4·4·30)。这是当时较为常见的乐器组合形式。

元至治(1321—1323年)本《全相平话五种》是现存最早的"讲史"话本。其中《三国志平话》插图中，绘一组乐队，所奏乐器为大鼓、筚篥、铜钹、横笛、拍板(图4·4·31)。

西藏阿里地区有古格王国遗址。古格王国是公元846年(唐会昌六年)，吐蕃王朝分裂时建立的地方割据政权。此政权势力强大，自吉德尼玛衮建国，到支地麦，共传28位国王。古格王国曾邀请古印度著名佛教学者阿底峡来阿里传教。现在遗址的红殿内绘有迎请阿底峡的壁画，画面仪仗队伍中有吹号、击鼓和舞蹈的场面(图4·4·32)。号似后世的吹奏乐器长尖、号筒。鼓似后世的仗鼓。壁画的其他部分尚有侍女摆设供桌、古格王、王后和臣民的形象。此图内容丰富、色泽鲜艳，是研究古代西藏乐舞的珍贵资料。



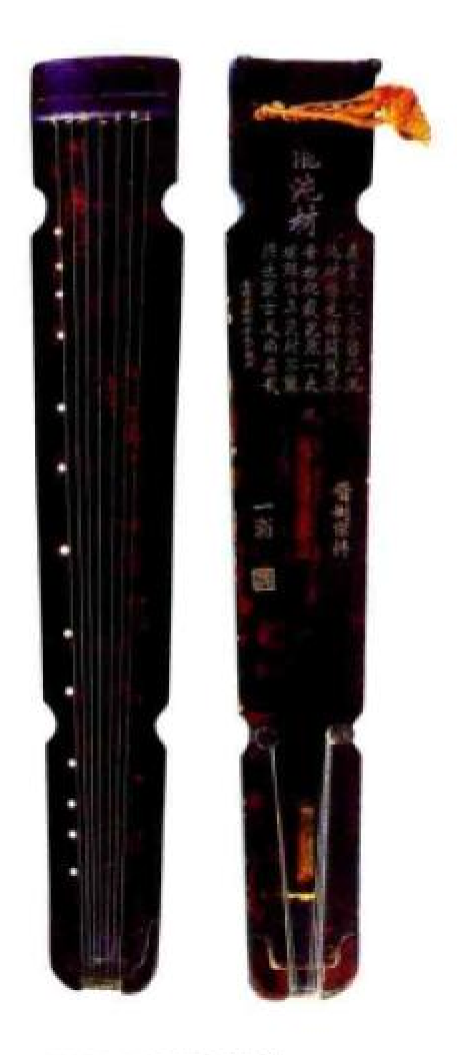
4·4·30　三眼井元墓乐队壁画摹本



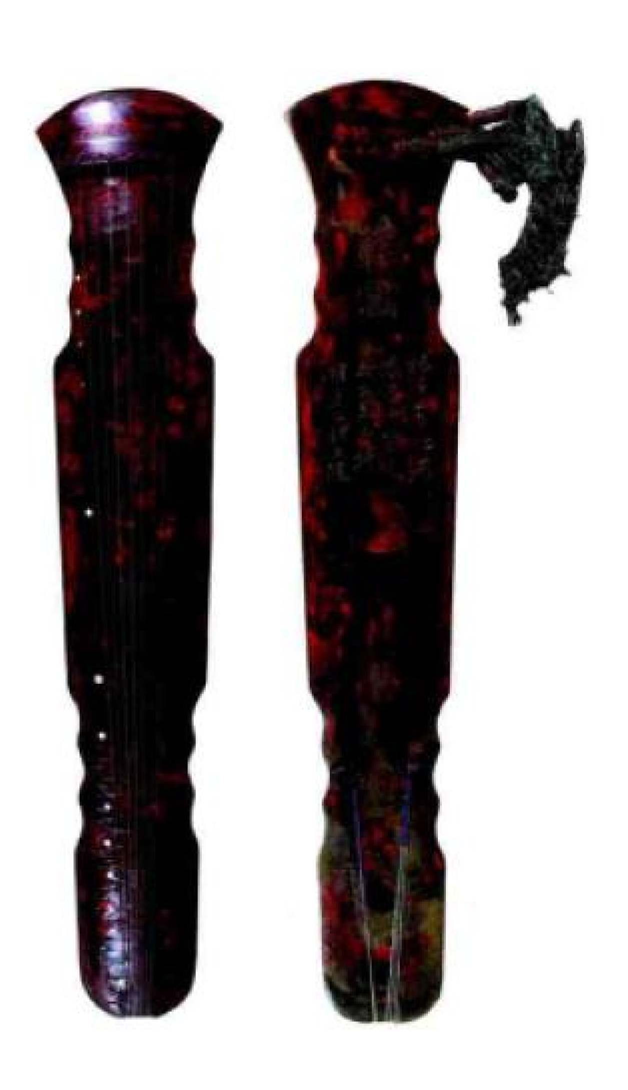
4·4·31　元《三国志平话》插图中的乐队



4·4·32　西藏古格王国遗址乐舞壁画



4·4·33 宋琴"混沌材"



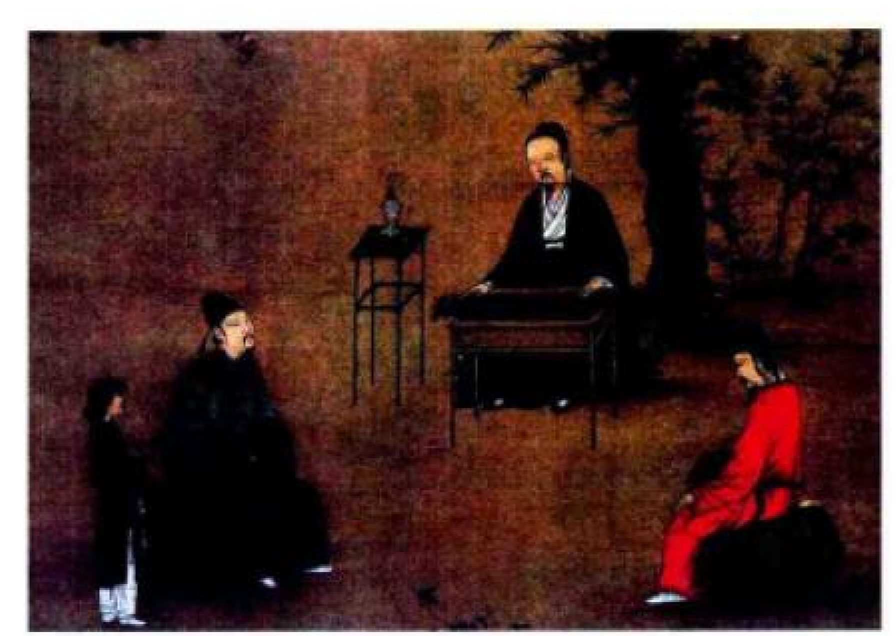
4·4·34 宋琴"轻雷"

宋代传世琴，有"混沌材"琴(图4·4·33)，长123.5厘米、肩宽19.2厘米、尾宽14厘米。伶官式。面漆黑红相间，蛇腹断纹，琴背细密流水断纹。背面龙池上方刻行书："混沌材"，下方行文："羲皇人已杳，留此混沌材，想是初开辟，声音妙化裁。完然一太璞，解愠阜民财，不凿庄生窍，古风尚在哉。"款署："会稽黄镇仲安跋于皖江。"此琴曾由北京琴家夏莲居珍藏。宋琴"轻雷"(图4·4·34)，长118.6厘米、肩宽19.6厘米、尾宽14.5厘米。连珠式变体。黑漆，加赤黑相间的面漆，大小蛇腹断纹。背面龙池上方刻篆书"轻雷"，有草书铭文："振万物乎飑飑，独纤尘乎霏霏。无妄飞而无折摧，是之谓天随。"此琴曾经由济南市琴家张鸿文珍藏。

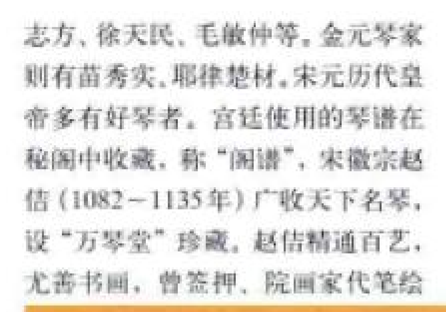
南宋有著名浙派琴家郭楚望及其代表作《潇湘水云》，其传人有刘



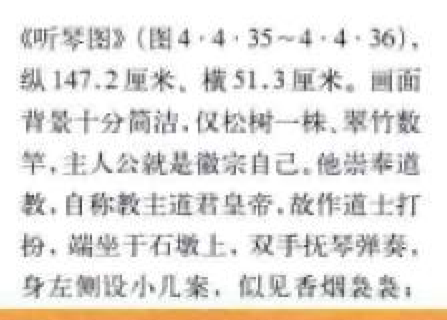
4·4·35　宋赵佶《听琴图》



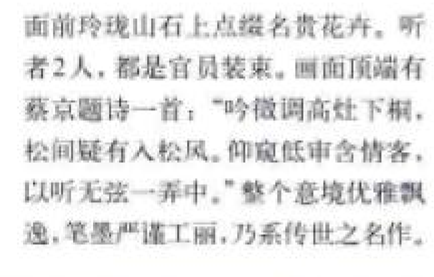
4·4·36　宋赵佶《听琴图》局部



志方、徐天民、毛敏仲等。金元琴家则有苗秀实、耶律楚材。宋元历代皇帝多有好琴者。宫廷使用的琴谱在秘阁中收藏，称“阁谱”，宋徽宗赵佶（1082－1135年）广收天下名琴，设“万琴堂”珍藏。赵佶精通百艺，尤善书画，曾签押、院画家代笔绘



《听琴图》（图4·4·35～4·4·36），纵147.2厘米、横51.3厘米。画面背景十分简洁，仅松树一株、翠竹数竿，主人公就是徽宗自己。他崇奉道教，自称教主道君皇帝，故作道士打扮，端坐于石墩上，双手抚琴弹奏，身左侧设小几案，似见香烟袅袅；



面前玲珑山石上点缀名贵花卉。听者2人，都是官员装束。画面顶端有蔡京题诗一首：“吟徵调商灶下桐，松间疑有入松风。仰窥低审含情客，以听无弦一弄中。”整个意境优雅飘逸，笔墨严谨工丽，乃系传世之名作。

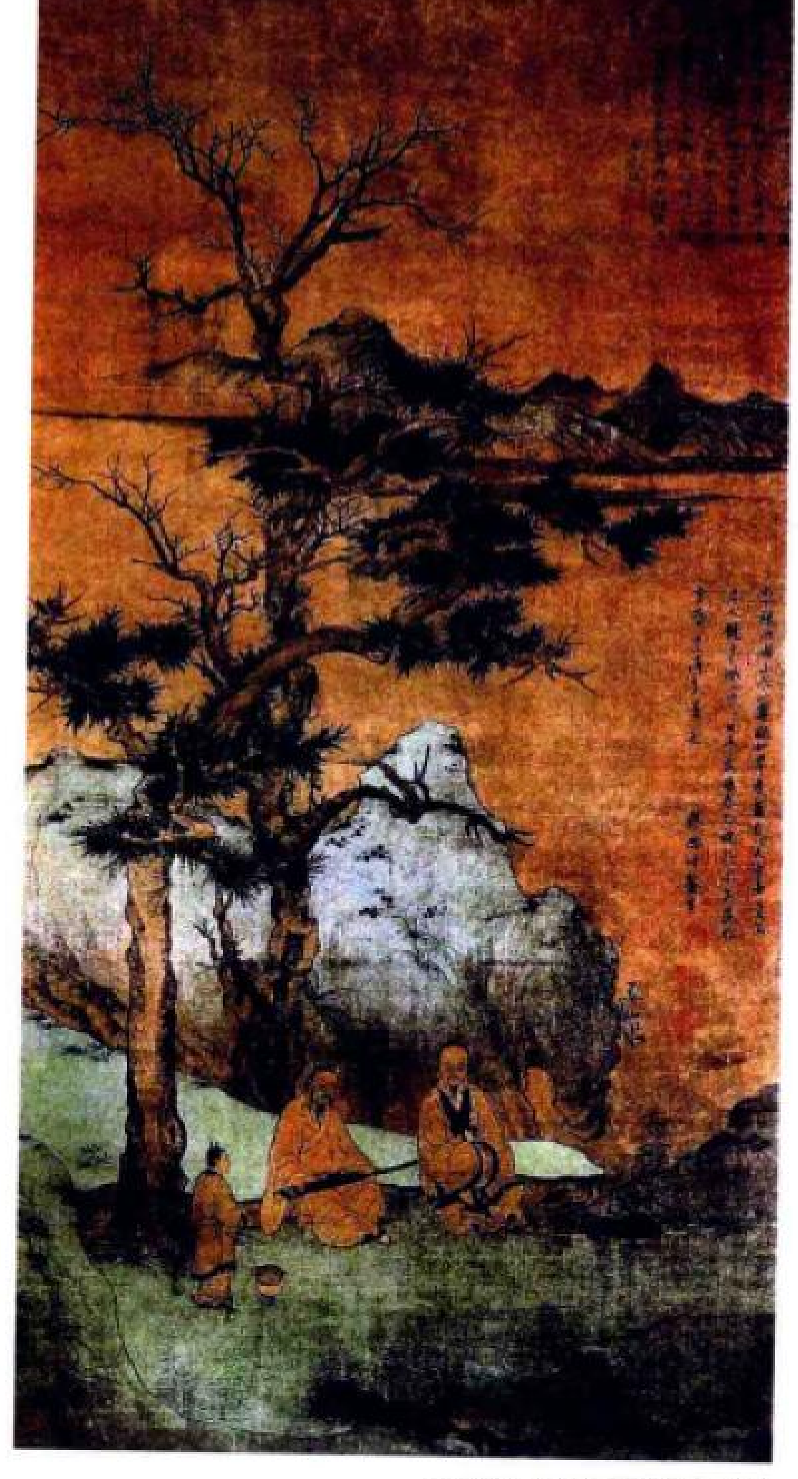


4·4·37 元王振鹏《伯牙鼓琴图》



4·4·38 元王振鹏《伯牙鼓琴图》局部





4·4·39　元赵孟頫《松荫会琴图》

元王振鹏绘《伯牙鼓琴图》（图4·4·37～4·4·38），纵31.4厘米、横92厘米，描绘伯牙鼓琴故事。伯牙袒胸坐于石上，置琴于膝，神情专注弹奏；子期侧身叠腿坐于石上，双手合掌、一足微翘，似在随着琴声点打节拍。人物神情生动。元赵孟頫《松荫会琴图》（图4·4·39），纵136.5厘米、横61厘米。描绘石边水畔、古松树下，高士抚琴、知音聆听之趣。

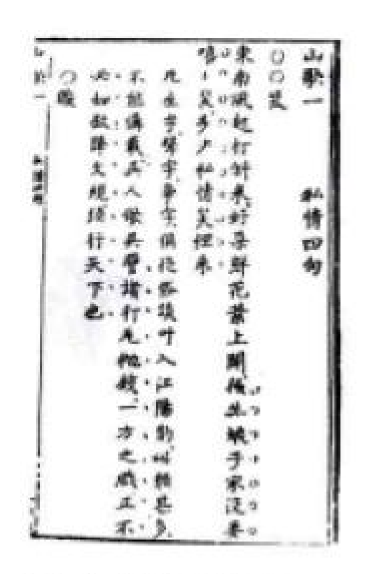
（五）明　清

明清（1368～1911年）时期，广大城镇乡村的音乐生活更为丰富多彩。民歌、小曲、弹词、鼓词、莲花落、什不闲、花鼓、太平鼓、弦索调以及有歌舞杂技表演的"走会"等种类繁多的民间艺术，各种声腔的剧种，都广泛流行。茶楼、戏馆、书场等娱乐场所大量出现。不少绘画作品描绘了当时真实的演出场面。琴谱、琵琶谱、各种形式的清唱曲谱、器乐合奏曲谱、戏曲曲谱的抄印流传，保存了很多乐曲和剧曲作品。中外音乐文化的交流也更加频繁。

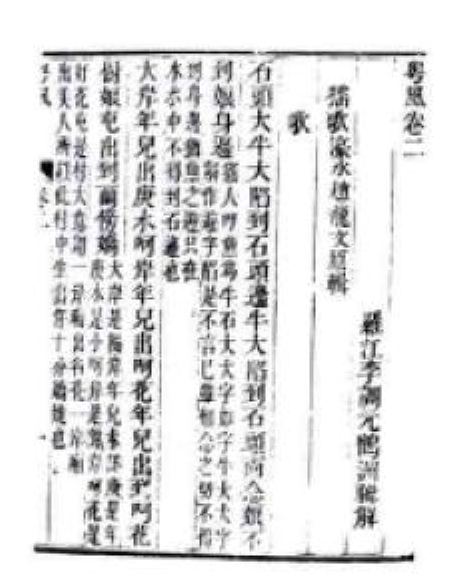
1．民歌、小曲与说唱

明清时期出现多种体裁形式的民歌。如北京郊区的"插秧歌"，四川邛州的"秧歌"，江南吴地的"山歌"、"棹歌"，湖南和江西的"采茶歌"，西南少数民族的"踏月歌"、"月歌"、"琵琶歌"等。明冯梦龙辑《山歌》（图5·1·1）、清李调元辑《粤风》（图5·1·2）都是重要的民歌歌词集。"薅草锣鼓"是山歌的一种，至今仍在各地流传，在湖北、湖南称"薅草锣鼓"，江西称"锄山鼓"，四川、贵州、甘肃称"薅秧歌"，陕西称"锣鼓草"，江苏称"栽秧山歌"或"打鼓唱唱"等。农民在插秧、锄草的田间劳动中击鼓唱歌，已有悠久的历史。《唐诗纪事》："……耕者，曝背烈日中耘田，击腰鼓以适倦。"明王圻《三才图会》中有"薅鼓图"（图5·1·3），是四川地区的"薅秧歌"，画面上数人在田中插秧，田边树杈上系挂扁鼓，一人执槌敲击。此图文字注解："薅田有鼓，自入蜀见之，始则集其来，既来则节其作，既作则防其所以笑语而妨务也。其声促烈清壮，有缓急抑扬而无律吕。"击鼓唱歌者起了指挥劳动、鼓舞情绪的作用，所唱可能是粗犷的山歌调。

明代的俗曲，种类繁多，流传广泛。明代中叶，颜自德选辑、王廷绍编订的《霓裳续谱》（图5·1·4），选录了当时流行于北京、天津的俗曲唱词。华广生于清嘉庆九年（1804年）编纂的《白雪遗音》，选录了遍及南北各地的俗曲和满族子弟演唱的俗曲唱词。明清俗曲曲谱流传较少，目前所知，明徐会瀛辑《文林聚宝万卷星罗》中有用工尺谱记写的箫笛谱，由〔傍妆台〕、〔耍孩儿〕、〔苏州歌〕与尾声〔清江引〕四个曲牌联缀组成，它们原来都是明代的俗曲曲调（图5·1·5）。清华秋苹编《借云馆曲谱》，刊于嘉庆二十三年（1818



5·1·1　明冯梦龙《山歌》

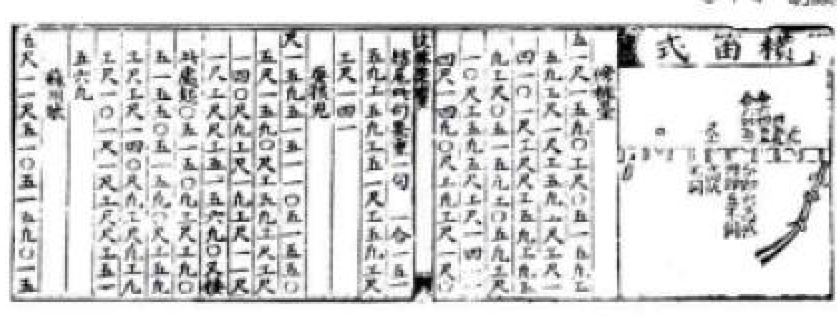


5·1·2　清李调元《粤风》



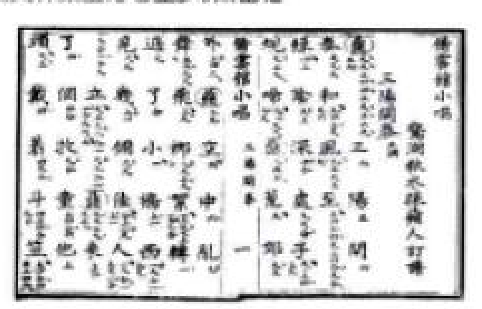
5·1·3　明《三才图会》"薅鼓图"

5·1·4　明颜自德《霓裳续谱》




5·1·5　明《文林聚宝万卷星罗》箫笛谱

年)，又名《借云馆小唱》，用工尺谱记写了10首俗曲曲谱（图5·1·6）。谱中所收《三阳开泰》、《五瓣梅》、《马头调》等都是较大型的俗曲，有的是由数支小曲联成的套曲结构，有的用帮腔形式演唱。清代贮香主人辑《小慧集》（有1821年序）收有俗曲《纱窗调》、《绣荷包》、《叹五更》、《杨柳青》、《红绣鞋》、《鲜花调》等曲调。《鲜花调》（图5·1·7）又名《茉莉花》，原有十余段唱词，叙述传统剧目《西厢记》中张生与崔莺莺的恋爱故事，其第一段的《茉莉花》比喻爱情，借以抒情，流传最广，至今



5·1·6　清华秋苹《借云馆小唱》



5·1·7　清《小慧集》"鲜花调"

江浙一带和河北地区都有此曲流行，但曲调形态变化较大。《小慧集》所收曲调是目前所知最早谱本。俗曲在各地流传过程中，形成多种变体，演化出数量繁多的新曲调，其思想性、艺术性好的，朴实地反映了人民的情感。清同治、光绪年间杨柳青木版年画《阖家欢乐》，是民间演唱俗曲的画面（图5·1·8）。

清光绪年间杨柳青年画《代唱三国叹十声》（图5·1·9），取材于《三国演义》的有关戏曲剧目，画中有“蒋干盗书”、“单骑救主”、“草船借箭”、“连环计”、“讨荆州”、“东吴招亲”、“张松献地图”、“失街亭”、“铁龙山”等10个场面。在每一场面上附刻一段根据故事内容编写的唱词，卖画人用流行的俗曲曲调演唱叫卖。它把俗曲和年画结合在一起，演唱人们熟悉的戏曲人物和情节，为群众所喜闻乐见。

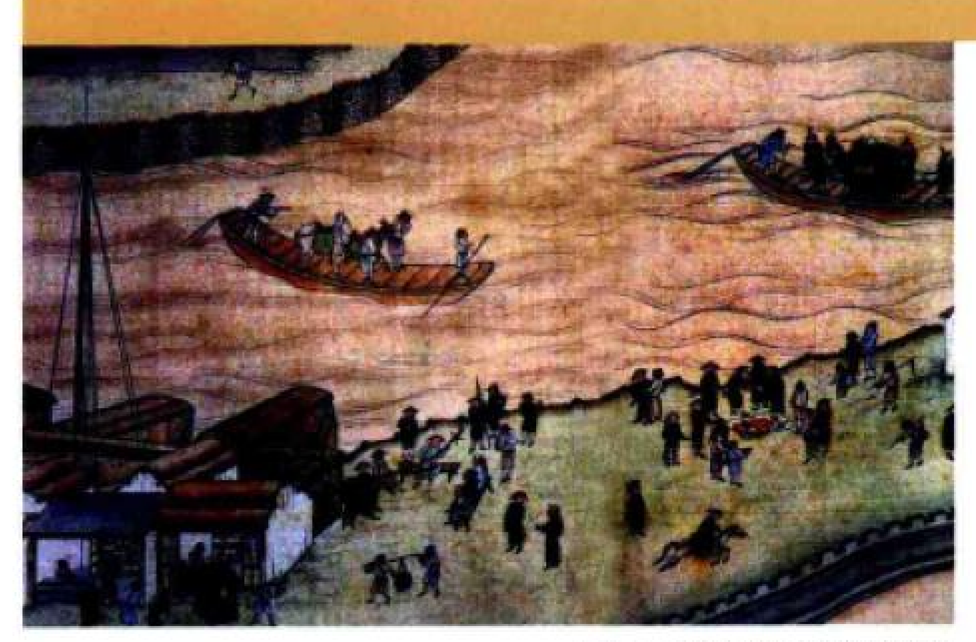
5·1·8　清杨柳青年画俗曲演唱



5·1·9　清杨柳青年画“代唱三国叹十声”



5·1·10　明《皇都积胜图》中的说唱摹本



5·1·11 清《潞河督运图卷》中的说唱



5·1·12 清《妙峰山进香图轴》中的说唱

明人绘《皇都积胜图》中的说唱表演（图5·1·10）。图卷后有礼部侍郎翁正春万历十三年（1585年）跋。图卷是16世纪七八十年代作品。全卷纵32厘米、横218.6厘米。它以明代北京正阳桥至承天门（今天安门）一带为中心，描绘了当时都城的风貌和各阶层的人物形象。此画面为正阳门（今前门）内外的街道。这里是一片闹市，车马行人，熙熙攘攘，百货摊棚，比比皆是。城门楼下两侧各有1人站在长方形矮凳上，持琵琶或拍板演唱，周围有观众，反映了城市民间说唱的演出场面。

清人绘《潞河督运图卷》（图5·1·11），描绘乾隆中、晚期由南往北漕运粮食的情况。全卷纵41.5厘米、横680厘米。有弹唱艺人在岸边表演的场面，3条长凳围成半圆，1人持三弦，边弹边唱，数人坐于凳上凝神欣赏。清人绘《妙峰山进香图轴》中也有一民间说唱场面（图5·1·12）。

按史校正唐秦王本傳卷之一

澹圃主人編次

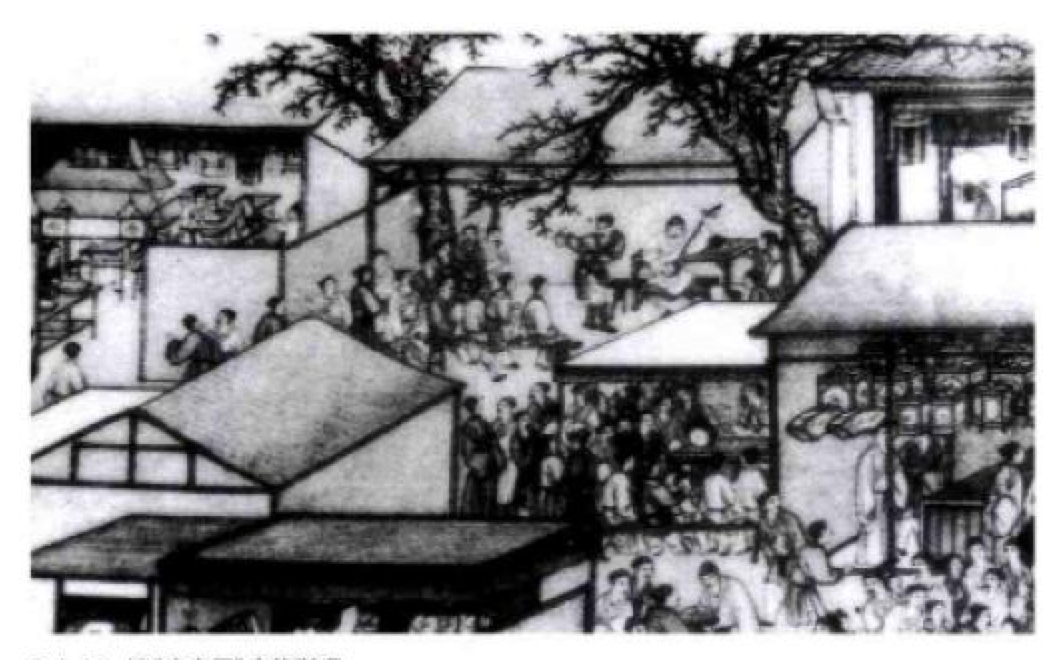
清修居士參訂

詞

5·1·13　明刻本《大唐秦王词话》



5·1·15　清华喦《说唱图》



5·1·14　清《庆丰图》中的说唱

鼓词、弹词、莲花落、什不闲等都是明清以来广泛流行于城镇乡村的曲种。现存明代鼓词作品，有上海嘉定发现的明刻本《新编全相说唱足本花关索出身传》，明诸圣邻（署名淡圃主人）撰写的《大唐秦王词话》（图5·1·13）等。后者系明万历天启间刻本，内容描写唐太宗李世民征伐群雄，统一天下的故事。它有十字句和七字句的唱词和说白，是后世有说有唱的成套“大书”的早期作品。清代南方鼓词用板鼓、拍板伴奏，后来加用三弦。乾隆五年（1740年）金昆、陈枚等绘《庆丰图》中有说唱场面（图5·1·14），1人坐长凳上弹三弦，1人表演，周围众人观看。清代画家华喦曾描绘农村的说唱场面（图5·1·15），画中大树下搭起凉



5·1·16　清任熊《盲歌图》

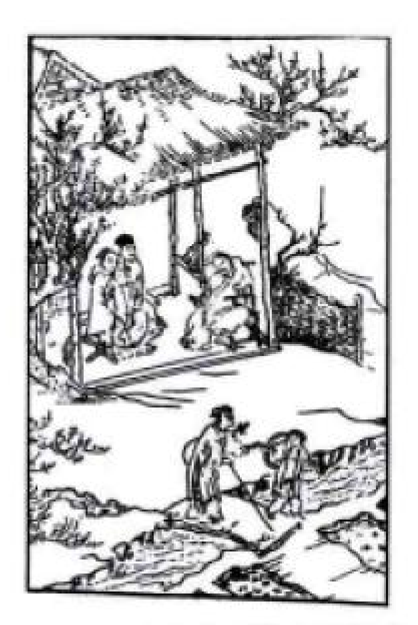
棚，1人坐于长桌前，一手持板，一手握槌击桌上的小扁鼓，正在演唱。旁边有1人裸露上身，席地而坐，似是主要听者，另有老人和小孩围观。左上方题诗："早稻登场农事罢，闲听父老说前朝。"画中人物生动传神。清末画家任熊曾为当时著名文学家姚燮画《大梅山馆诗意图册》120幅，其中有《盲歌图》一幅（图5·1·16），纵27.3厘米、横32.8厘米，描绘夏日江南的风俗和景色。画中一群老人和妇孺聚集于豆棚架下，听盲艺人说唱。演唱者端坐，手持鼓签敲击带支架的小扁鼓，另有1人弹三弦伴奏。人物神态逼真，具有浓厚的生活气息。



5-1-17　清金廷标《盲人说唱图》



5·1·18 清演唱大鼓书



5·1·19 明刻本《春社图》

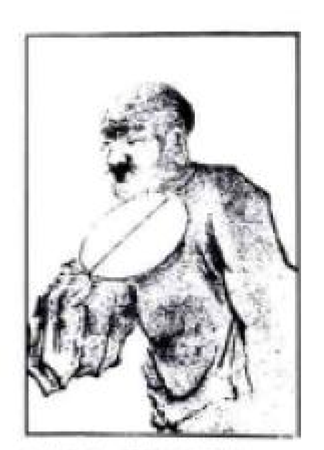
清金廷标绘《盲人说唱图》（图5·1·17），纵88.5厘米、横62.2厘米。画的是农村田头，一盲艺人坐于大树下，左手持单面钹，右手执签敲击说唱，数人或站或蹲围观欣赏。下方小溪对面，有老妪农妇抱婴携童指手欲趋，极富生活情趣。

清人绘《北京民间风俗百图》，有唱大鼓书图，附文字说明："此中国唱大鼓书之图也，其人或在大街'摆档'，或富户叫去说书唱曲，以度日也"（图5·1·18）。近代鼓词曲调各异，形成种类繁多的鼓书类说唱曲种。

弹词源于宋代的陶真和元明的词话，演唱时用琵琶伴奏，后加用三弦。明末崇祯年间刊行的《八公游戏丛谈》中有一幅《春社图》，绘一瞽目老妇人，身背琵琶，由一个手持拍板的儿童牵手步于石桥上。画出艺人社日演唱完毕，在夕阳将下之际，凄然归去的景况，表现了琵琶弹唱艺人的生活（图5·1·19）。



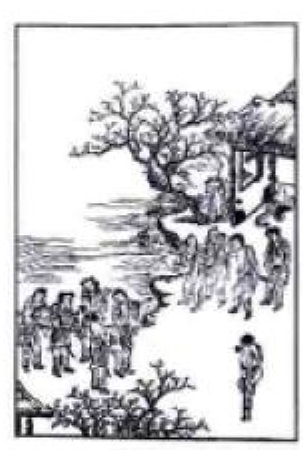
5·1·20　清《盛世滋生图》中的弹词演唱



5·1·21　马如飞画像



5·1·22　清刻本《漱芳馆素卿歌俞调》



5·1·24　明刻本《教唱莲花》

清代弹词继续发展，主要流行于江苏、浙江一带。当时在苏州，弹词流传普遍，乾隆二十四年（1759年）徐扬绘《盛世滋生图》，图中苏州斜桥下临河的厅堂内，有2人手持三弦，相对而坐，似在演唱弹词以消遣自娱（图5·1·20）。江浙地区的著名艺人有乾隆年间苏州人王周士和嘉道年间的陈遇乾、毛菖佩、俞秀山、陆瑞廷四大家。陶贞怀的《天雨花》，陈端生的《再生缘》，陈遇乾改编、陈士奇和俞秀山评定的《义妖传》、《珍珠塔》（作者佚名）、《描金凤》（作者佚名，现存竹亭居士重编本）等，都是清代重要的弹词创作。清代同光以来又出现很多著名弹词艺人，如马如飞（图5·1·21）、姚士璋、赵湘舟、王石泉等。马如飞主要在江阴、无锡、常熟等地农村演唱，唱腔质朴、豪放，以弹唱《珍珠塔》著称，曾创作很多脍炙人口的开篇。一般弹词艺人多在书场、茶园中演唱。吴友如《申江胜景图》中有"女书场"的画面，台上有2个女艺人各持琵琶、三弦演唱弹词。光绪十年（1884年）刊行的《漱芳馆素卿歌俞调》（图5·1·22），原为管可寿斋《申江名胜图说》之一景。图中有3个女艺人，2人弹琵琶，1人弹三弦，正在演唱。原图说明："……漱芳馆开



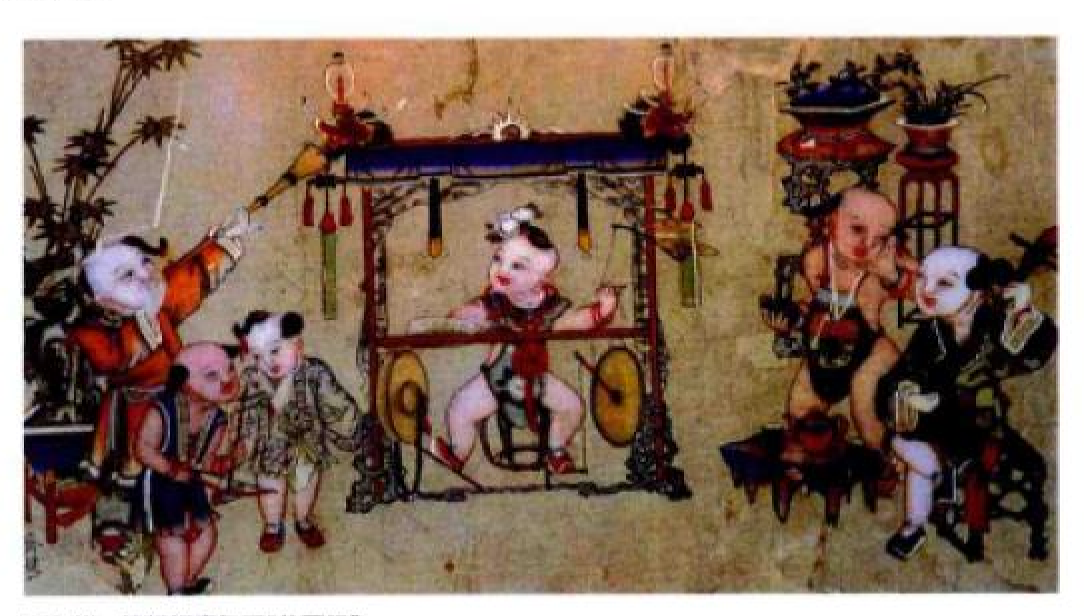
5·1·23　桃花坞年画《小广寒弹唱》

设最久，其中名重一时者，以朱素卿为巨擘。素卿夙善‘俞调’，其声宛转抑扬，如聆出谷雏莺，花间低啭，视昔年程黛香、陈芝香辈无多让焉。”此画反映了清代末年上海书馆演出弹词的情况，也说明俞秀山所创“俞调”唱腔在当时流传之广。

苏州桃花坞陈同盛画店所绘年画《小广寒弹唱》（图5·1·23），系光绪宣统年间刻印，反映上海“小广寒”书馆演唱弹词的场面。画中一方桌后面有5位女演员，3人弹琵琶，1人拉二胡，1人持拍板并敲击书鼓。桌前有两位女演员，1人手持琵琶，等待上场，1人作演唱状。台口两柱上挂有长牌，书写对联一副，右侧：“时请姑苏回申清客吴倍卿、朱文兰会唱。”左侧：“今日清客串准唱一捧雪、二度梅、三疑计、四美图。”画中人物眉目清秀、表情生动，其中一位演员背向观众演唱，颇为真实地反映了当时书场演唱的情况。长牌对联写明演唱的有京剧剧目唱段。据邹韬《游沪笔记》：“名曰书寓，实不能讲说诸书，且于昆曲无谙晓，惟京腔数阕，俞调一篇而已。”也反映了弹词艺人迎合时尚，演唱皮黄的真实情景。



5·1·25　清《庆丰图》中的"什不闲"



5·1·26　清杨柳青年画"什不闲"

莲花落是明清以来北方流行的说唱曲种。它源于唐五代时的"散花"乐，宋元明时期多为乞丐演唱，明徐霖（1462－1538年）所作《绣襦记》（一说薛近衮作，见清朱彝尊《静志居诗话》）传奇，卷首有插图《教唱莲花》一幅（图5·1·24）。画中有乞丐10人表演"莲花落"，用横笛、锣和拍掌击节伴奏。剧情描写唐代妓女李亚仙与书生郑元和的爱情故事。此图描绘郑元和因金钱荡尽，流落街头，沦为乞丐，正与众人学唱莲花落的情景。清乾隆以后出现演唱莲花落的职业艺人，多由二三人演唱，有《四喜》、《八掌》、《云里翻》、《海底捞月》等曲调，称为"小口莲花落"，以区别于乞丐所唱的"大口莲花落"。据李声振《百戏竹枝词》（清康熙年间所作）载，当时北京有唱莲花落者，是用四块竹板敲击伴奏，这种乐器名为"四块玉"。

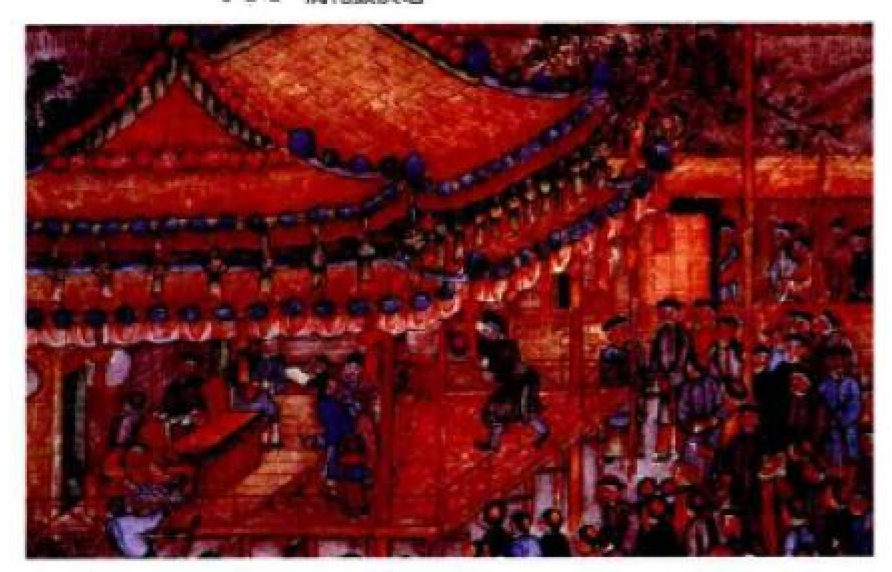
什不闲也是清代流行北方的说唱曲种，可由二三人表演，边唱边舞。它与莲花落合在一起，则称"什不闲莲花落"，所用主要伴奏乐器是将扁鼓、锣、钹等固定在木架上，由1人用手拉绳或脚踏踏板，使各种乐器同时作响，其他表演者另持其他乐器演唱。乾隆五年（1740年）金昆、陈枚等绘《庆丰图》中有什不闲演唱场面（图5·1·25），1人击奏支于木架上的各种乐器，另一女子站立旁边，似在演唱，围观者甚众。清代杨柳青年画《什不闲》是以儿童画的形式描绘的什不闲表演（图5·1·26）。



5·2·1 清"打连厢"



5·2·2 清花鼓演唱

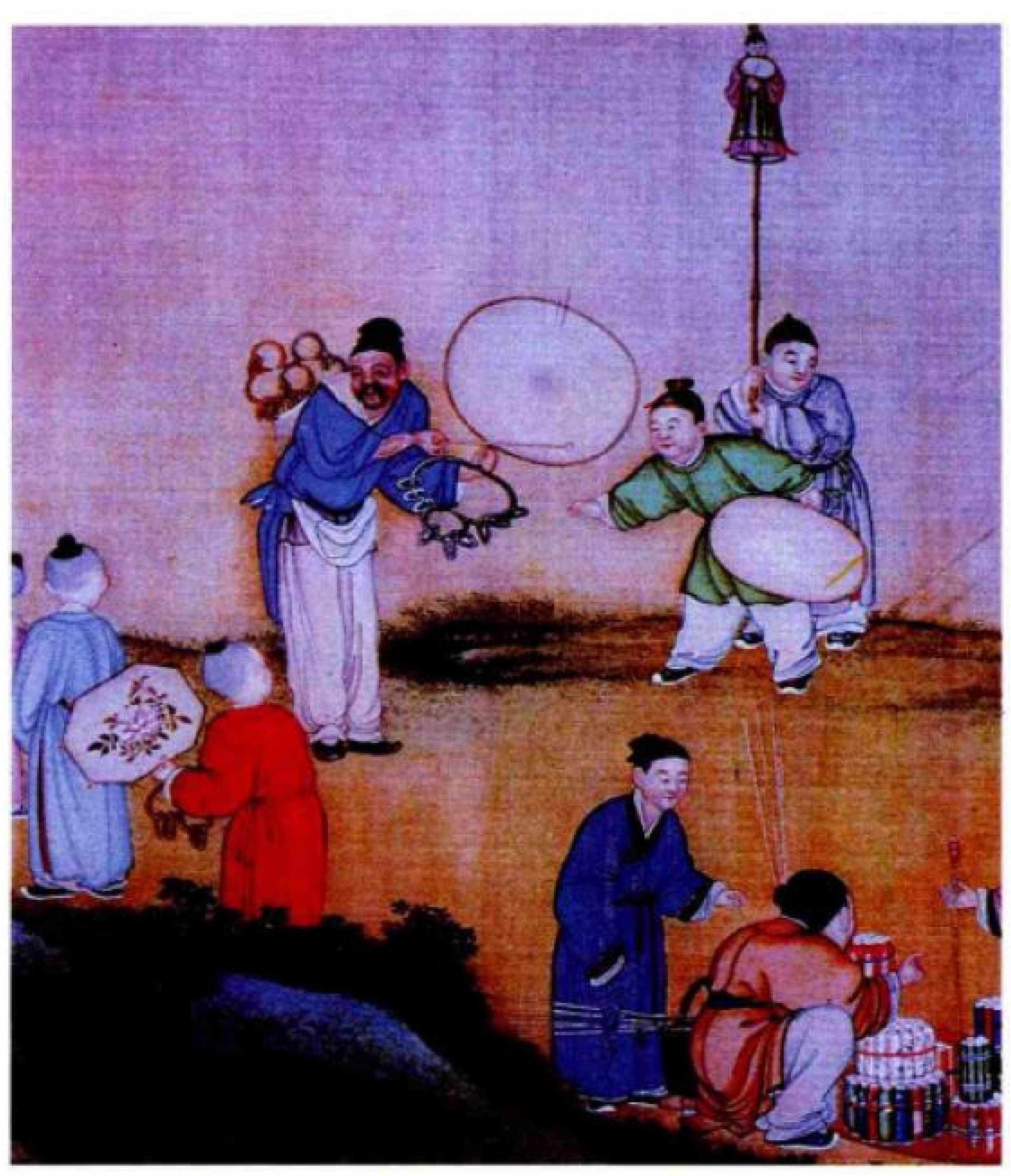


5·2·3 清《盛世滋生图》中的打花鼓

2. 民间歌舞与风俗音乐

打连厢，又名"打花棍"、"金钱鞭"、"霸王鞭"，是北方流行的民间歌舞。舞者化装扮成旦、丑等角色，手持霸王鞭表演。清毛奇龄《西河词话》："金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓连厢词者，则带唱带演。"清代民间画家所绘《北京民间风俗百图》中有"打连厢"，文字说明为："此中国打连厢之图也。其人乃戏班优〔伶〕扮成女子，手拿竹板、彩扇，用竹竿一枝，挖小孔，安铜钱数个，名为霸王鞭，在手中飞舞，或竹板上独立，口唱歌词，名曰'打连厢'。"（图5·2·1）

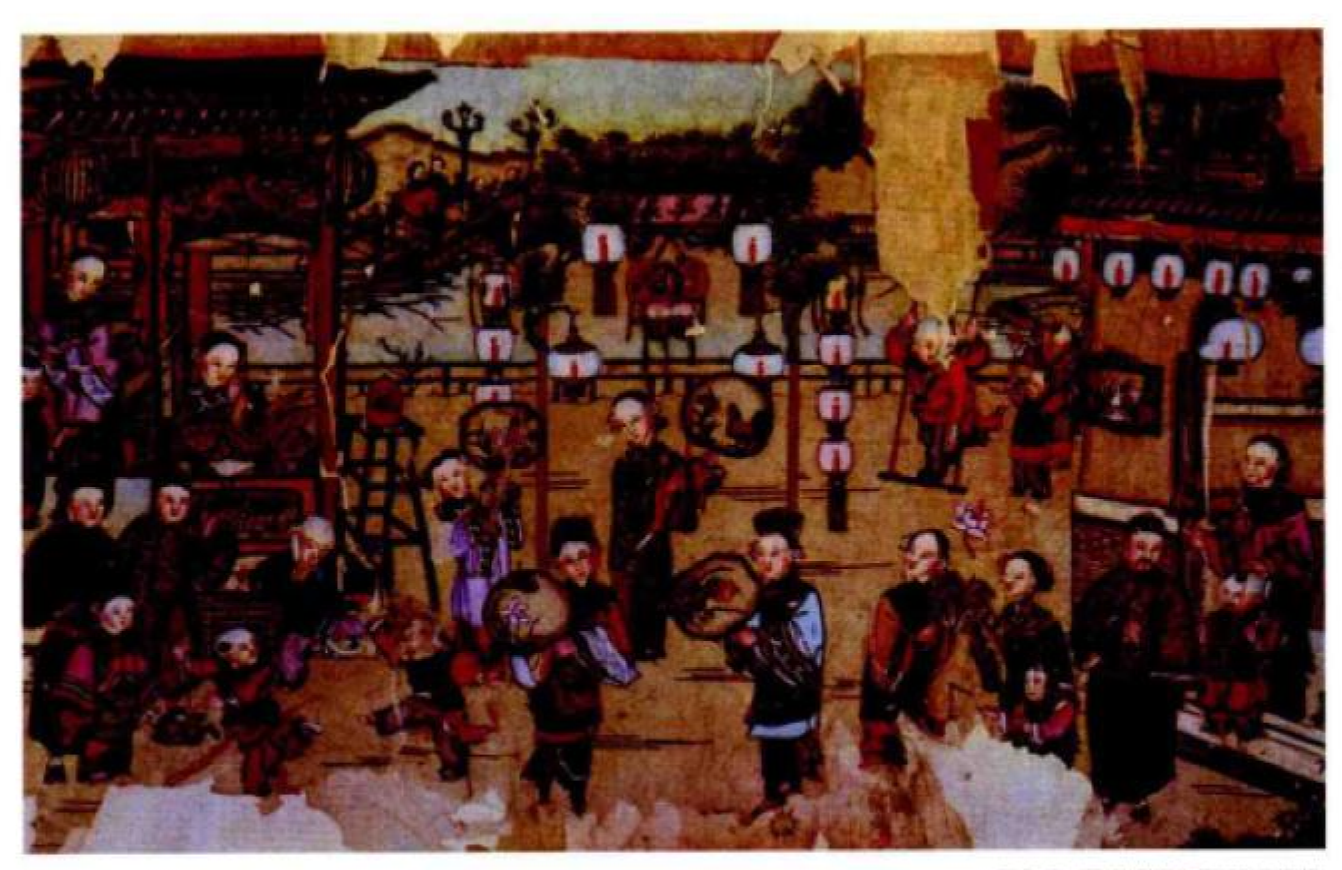
花鼓是明清时期流行的民间歌舞。起源于安徽凤阳。最早是农民在田间插秧时，击鼓演唱，后来较普遍的表演形式是一男一女，男敲小汤锣，女打小花鼓，边歌边舞，有时加用其他乐器伴奏。据清李斗《扬州画舫录》记载，早期花鼓"音节凄婉，令人神醉"。又据赵翼《陔余丛考》载："江苏诸郡，每岁冬必有凤阳人来，老幼男女，散入村落乞食，……其唱歌则曰'家住庐州并凤阳，凤阳原是好地方。自从出了朱皇帝，十



5·2·4　清《太平春市图》中的打太平鼓

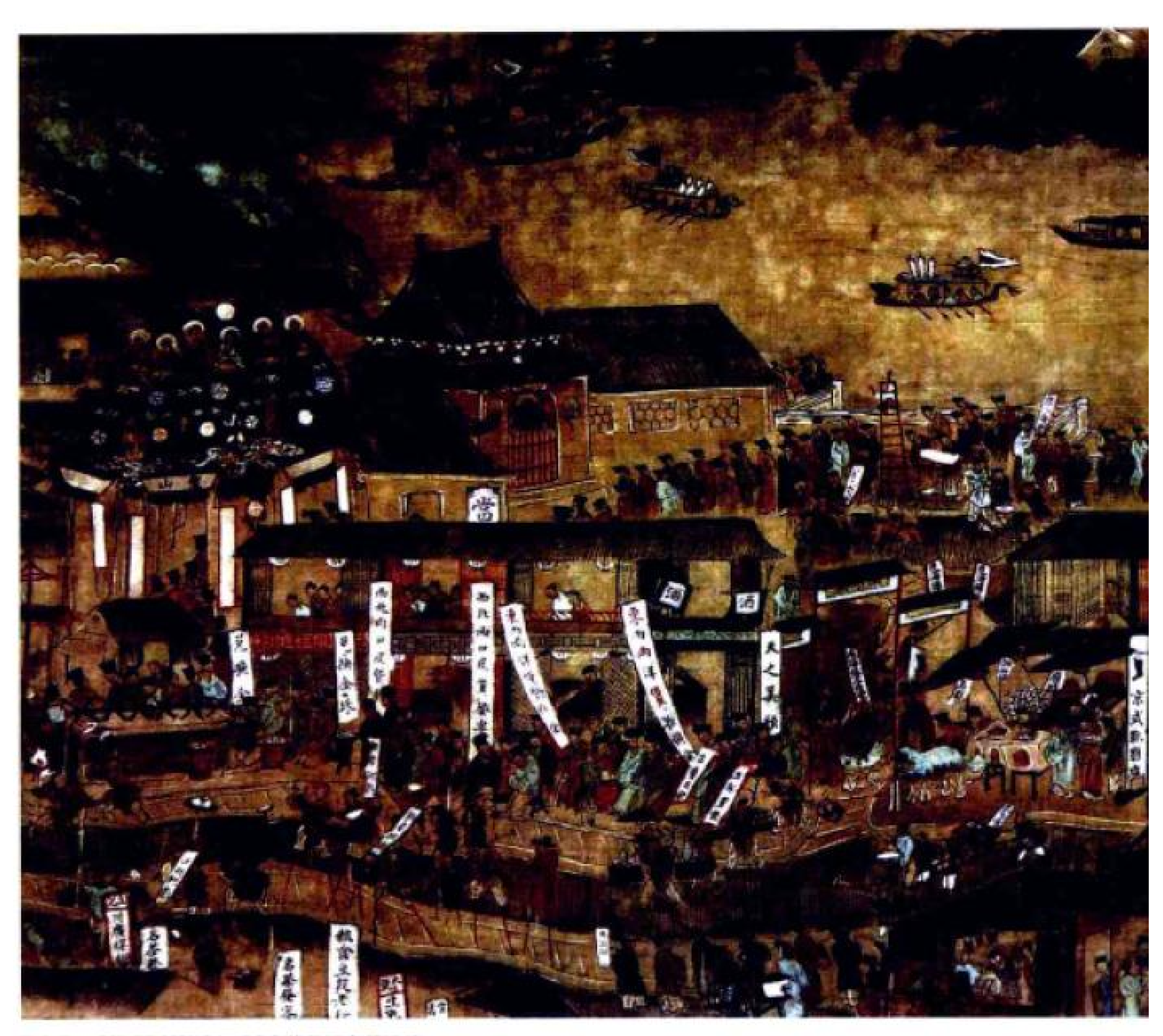
年倒有九年荒'。"清初人顾见龙曾绘花鼓演唱图（图5·2·2）。乾隆二十四年（1759年）徐扬绘《盛世滋生图》（一说为徐扬绘《姑苏繁华图卷》），图中有苏州地区一个五彩缤纷的戏台，台上正在演出明代传奇《红梅记》中的一出——《打花鼓》，这是当时群众喜闻乐见的"时剧"（图5·2·3）。

太平鼓，原为满族人民祭祀、祈福的歌舞形式，以后用于民间娱乐活动，并流传至北京及华北各地。表演者手持太平鼓，边敲击，边歌舞。太平鼓的形制，据徐珂《清稗类钞》："年鼓者，铁为圈、木为柄，柄系铁环，圈冒以皮，击之冬冬，名太平鼓。京师腊月有之，儿童之所乐也。"东北地区的太平鼓唱腔吸收了民歌、



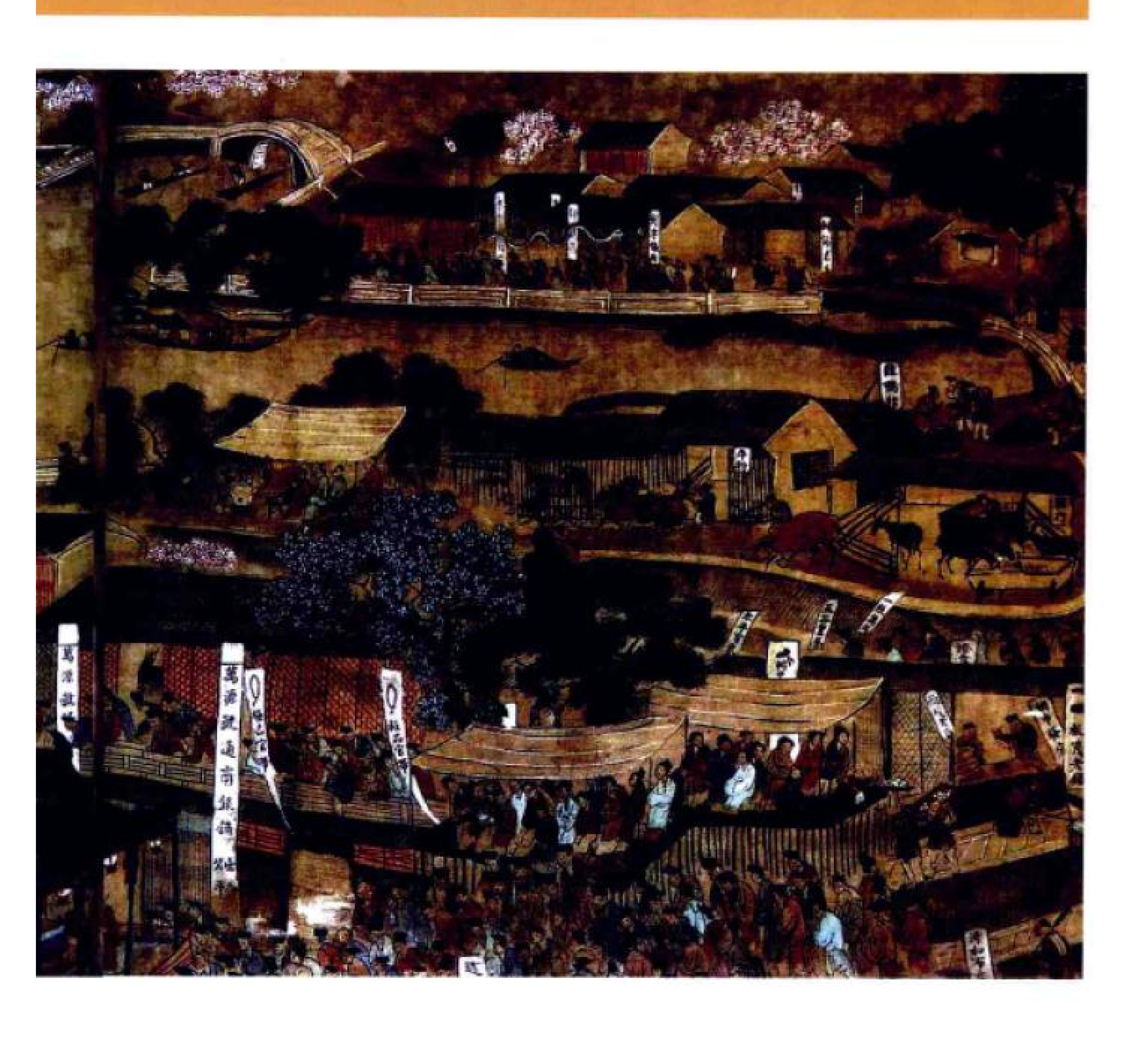
5·2·5　清杨柳青年画打太平鼓

二人转、东北大鼓的曲调，表演形式生动活泼。北京郊区也有很多老年妇女会打太平鼓。清代宫廷和民间，在农历除夕、灯节都表演太平鼓，求其“太平”吉祥之意。清何耳《燕台竹枝词》：“铁环振响鼓逢逢，跳舞成群岁渐终，见说太平都有象，衢歌声与壤歌同。”清乾隆七年（1742年）丁观鹏绘《太平春市图》（图5·2·4）、清代杨柳青木版年画《太平世界》（图5·2·5）和年画《太平鼓》，都反映了当时太平鼓表演的情景。



5·2·6　明《南都繁会图卷》中的民间文艺活动

《南都繁会图卷》（局部，图5·2·6），全卷纵44厘米、横350厘米。明人绘。描绘明代后期南京城元宵节的盛况。本图是多种民间艺术活动的画面。街道两旁，店铺林立，过往行人熙熙攘攘，远近各处有龙舞、爬云梯、高跷、唱戏、弹唱小曲等表演。左侧寺庙前广场上有2人肩负一梯，1人在梯上倒立，旁边乐队伴奏。河对岸8人舞动巨龙，也有乐队鸣锣开道。画面上还有焰火夺目的"鳌山"和"走海倭子进宝"的场面，由民间艺人扮演日本商人，牵着狮子，手捧红色珊瑚，进行贡舶贸易。前有1人举五彩绣球，两只绿色狮子随球翻舞动作。街旁戏台上正在演出，观众甚多，女客高坐于看台上，男客大都站在台前。锣鼓声喧，好不热闹。

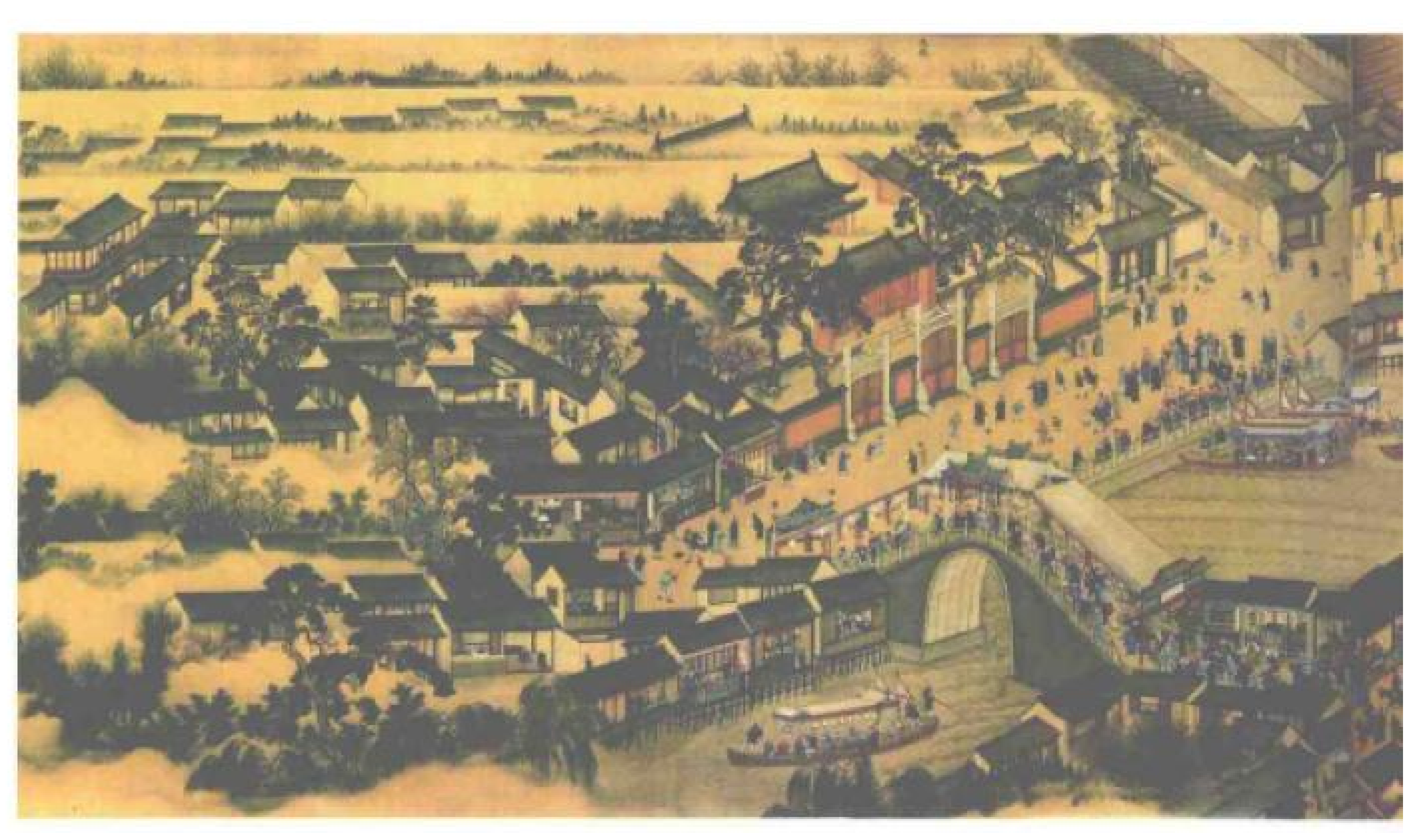




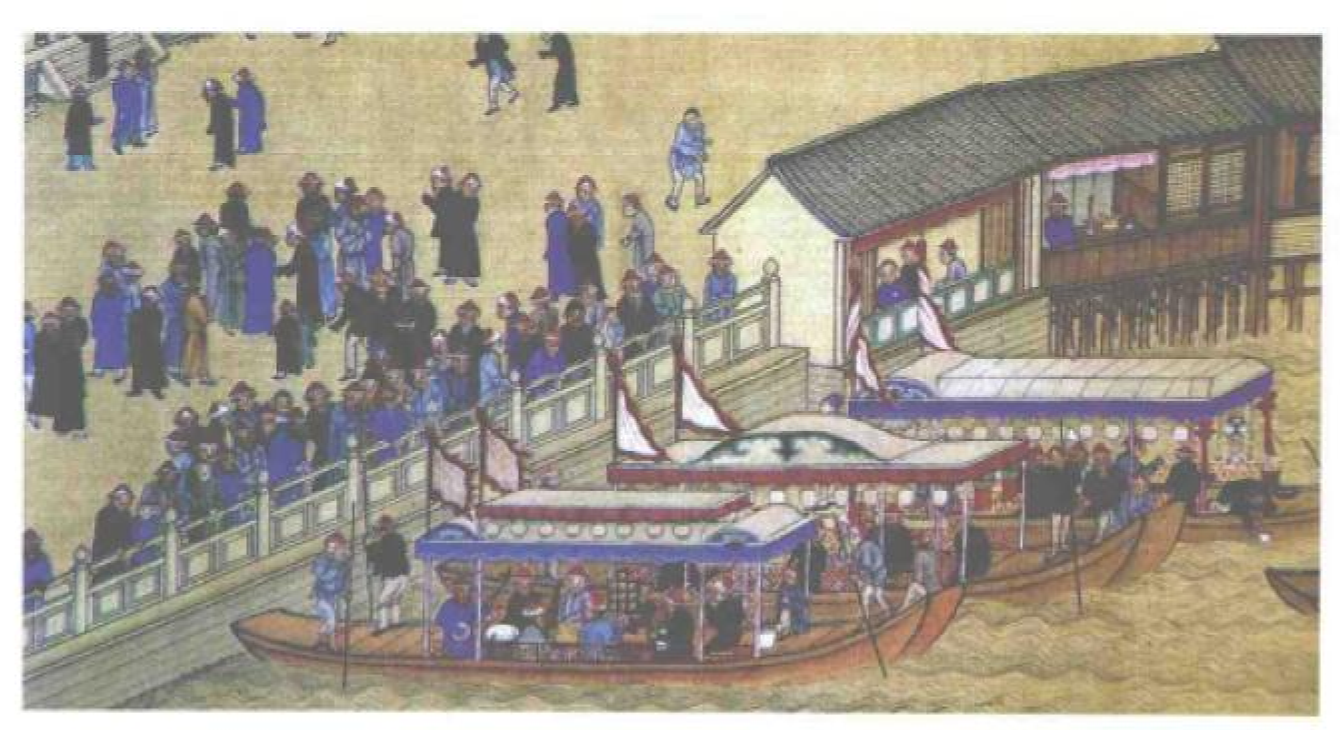
5·2·7 《康熙南巡图》中的打花鼓

《康熙南巡图》第10卷（局部，图5·2·7）。全图共12卷，每卷均纵67.8厘米，横则长短不一。此图绘的是江南农村画面，远山横翠、近树交柯。路上有士农工商，车马牛驴，往来络绎不绝。其中一庄户人家的打谷场上，围聚众人正在看打花鼓，一女子身背腰鼓，手持鼓槌，边击鼓边唱边舞。一男子敲小锣伴奏。还有一些人，扶老携幼，闻声而来。这是流行于广大农村的小型歌舞表演，与淮北一带的凤阳花鼓相同。


太平庄



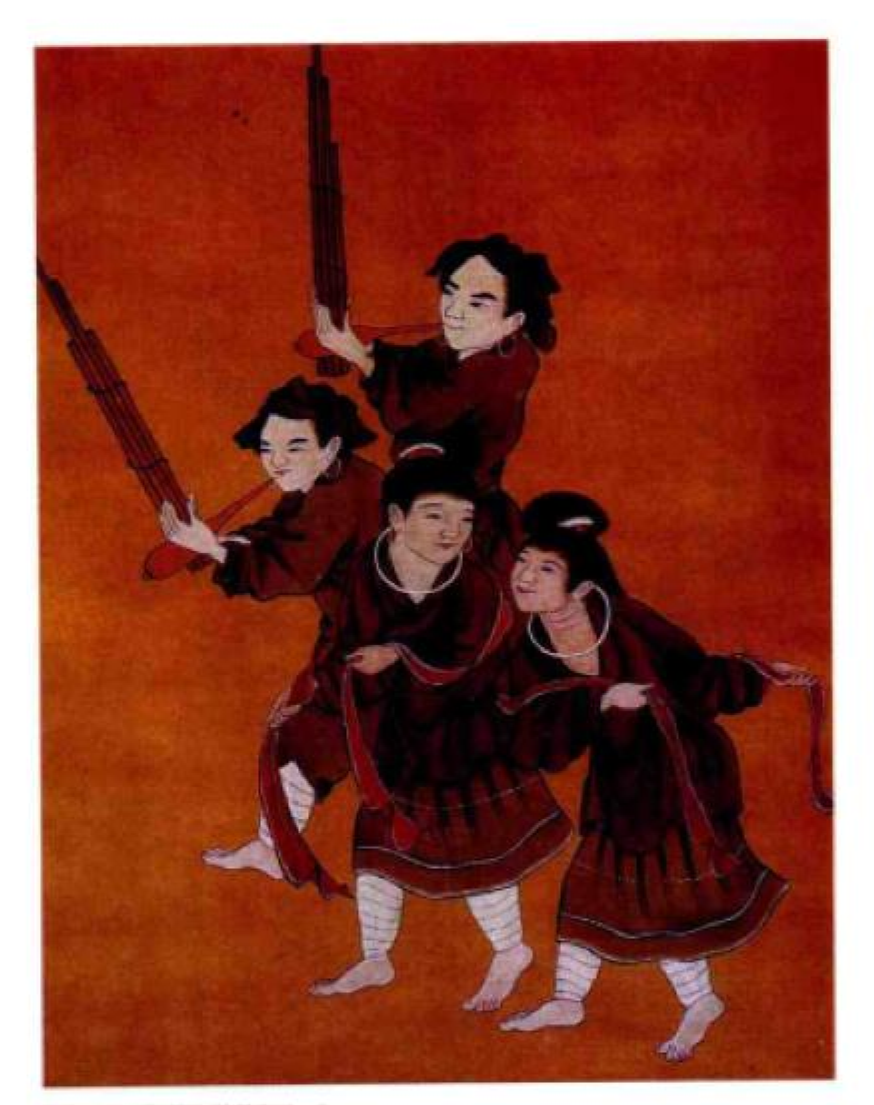
5·2·8 《康熙南巡图》中的秦淮河景色



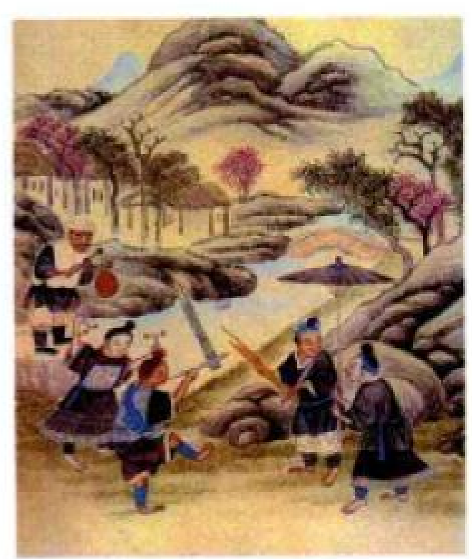
5·2·9 《康熙南巡图》画舫上的乐队



《康熙南巡图》第10卷，秦淮河景色（图5·2·8）。描绘康熙皇帝南巡到绍兴祭祀大禹陵之后，取道回京，始走水路，至江苏丹江，改行陆路，直抵江宁（今南京）。画面是从句容至江宁的沿途景色和市内景象。其中秦淮河两岸一派繁荣，临街都是店铺，临河有水榭，游人在敞亮的轩窗中，一边饮宴，一边欣赏音乐。河中画船，或停泊或正在航行。人物众多，各有所事。一只靠岸边的画舫上有一小型乐队演奏（图5·2·9），围观者众。整个画面是一派太平盛世、歌舞升平的气象。



5·2·10 清苗族芦笙舞(一)

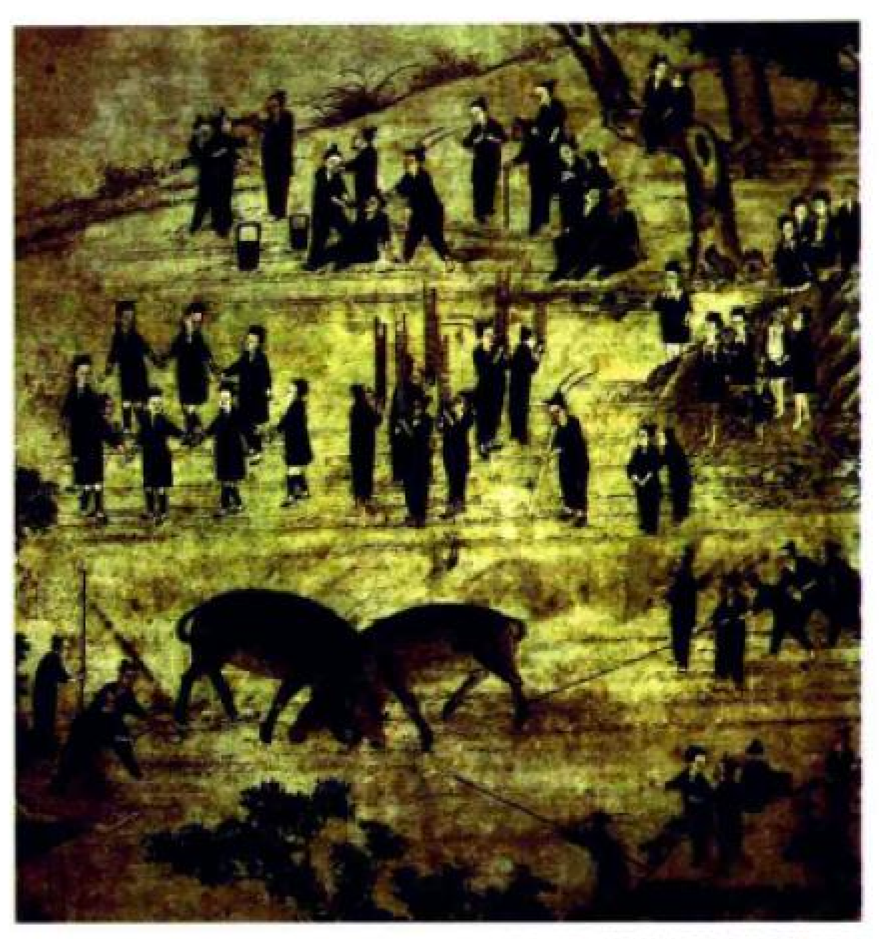


5·2·11 清苗族芦笙舞(二)

我国西南地区的苗、瑶、彝("罗罗")、傣("金齿百夷")、景颇、壮("侬人"、"沙人"、"仲家"、"土僚"等)、傈僳、哈尼、拉祜、白、怒、纳西、佤("古刺"、"哈瓦")等少数民族能歌善舞，有丰富多彩的音乐舞蹈活动。这些活动与他们的生产劳动、生活习俗密切相关，其风格古朴，保存着浓郁的民族特色。如苗族有"跳月"和芦笙舞。芦笙普遍流行于西南民族地区，其历史久远，古称"芦沙"(见南宋范成大《桂海虞衡志》、周去非《岭外代答》)。苗族人民有歌舞活动，常以芦笙伴奏。据明倪辂《南诏野史》载，滇中苗族"每岁孟春跳月，男吹芦笙，女振铃唱



5·2·12 苗族弹唱图



5·2·13 明《斗牛图》中的苗族乐舞

和，并肩舞蹈，终日不倦”。清刻本《广舆胜览》、清人绘《苗民风俗图》等书中有苗族乐舞图（图5·2·10～5·2·12）。图中文字注明苗族“每岁孟春，择平地为月场，男吹芦笙，女摇铃，盘旋歌舞，谓之跳月”；“未婚者择平旷之所为月场，男弦女歌，声调清美”。明人绘《斗牛图》(图5·2·13)，描绘苗族屠牛祭祀、祈求丰年的仪式。祭祀时，青年男女欢乐歌舞，图中有6男吹芦笙、1男吹芒筒，8女围圈起舞。

彝族，当时称“罗罗”，也常奏芦笙、笛、口弦（又称“口琴”、“响篾”），歌舞娱乐。清道光年间《云南通志》引《清职贡图》：“嫚且（当时彝族的支系）……喜歌嗜饮，男吹竹笙，女弹篾琴，谐婉可听。”清道光年间刊印的《普洱府志》：“利米（当时彝族的另一支系）……每年秋后，宰牲祝神，吹笙跳舞而歌，谓之祭庄稼。”清代云南巍山彝族壁画中有树下踏歌图（图5·2·14），反映了彝族人民吹芦笙和笛，在树下欢聚



5·2·14 清巍山壁画彝族踏歌

歌舞的情景。

傣族击鼓采花（图5·2·15）。选自清人绘《滇南夷情集汇图册》，描绘早春时节，傣族青年女子手持花束、男子击奏乐器，祈求丰收。

云南西北部纳西族地区，旧时流行东巴教。这是一种原始巫教，巫师叫“东巴”。此教信仰山、水、风、火等自然现象，以为神灵。丽江还保存着东巴画卷“神路图”，图中有东巴教祖师丁巴什罗画像。在画像下面绘有东巴乐舞（图5·2·16）。其中数人演奏喇叭、牛角、海螺等乐器，数人手持长剑、单面小钹、鼗鼓舞蹈。反映了古代纳西族人民的歌舞形象。



5·2·15　清傣族击鼓采花



5·2·16　清纳西族东巴乐舞



5·2·17 清《畲族祖图》中的乐队



5·2·18 清《高山族风俗图》中的乐舞

《畲族祖图》（图5·2·17）。全画分上下两卷，纵37厘米、横1250厘米。绘于乾隆二十四年（1759年），全图以连环画形式描写畲族祖先盘瓠及其子孙繁衍的神话传说。图中有盘王行进队列前的乐队。

《高山族风俗图》（图5·2·18），纵57.5厘米、横218厘米。全图从多方面描绘高山族人民的生活，包括耕种、渔猎、放牧、嫁娶、娱乐等。此图为舞蹈场面，七女头戴饰物，身穿彩衣花裙，手挽手围圈而舞，左侧两男子，1人敲锣、1人举彩杆，与舞者呼应。场边男女老幼，或站或立，观赏助兴。

西藏清代布画（彩绘装裱的卷轴画）《桑耶寺》乐舞（图5·2·19）。桑耶寺在西藏山南扎朗县境内雅鲁藏布江的北岸。画面是该寺落成开光典礼时，人们载歌载舞的欢乐场面。还有人演奏号筒、神鼓、大钹等乐器。

5·2·19 西藏布画《桑耶寺》乐舞



《宪宗元宵行乐图卷》，明人绘，全卷纵36.6厘米、横630.5厘米。表现明宪宗成化二十一年（1485年）京城宫中正月十五闹元宵的场景，其中歌舞杂技表演，具有走会性质。画面（一）（图5·2·20），在一庭院宫门内外，悬挂各式彩灯，门前队伍是化装行列。右起引路者高举“天下太平”彩旗，紧随有舞剑道人及袒胸露腹的大头和尚，其中2人，1人肩扛巨大毛笔，1人手舞足蹈，头顶一物似金锭，取“必定如意”之意，后有3人奏扁鼓、笛、拍板伴奏。其后一组有4人跑竹马，持刀枪剑戟，相对作势。再一组化装为异邦人形象，牵着狮子，手捧巨形方孔钱，肩扛、头顶珊瑚、象牙，寓进宝之意。最后一组是钟馗出行。前有1人高举“□赏元宵节”彩旗，5人乐队紧随其后，所持乐器为轧筝、拍板、琵琶、笙、竖笛等。乐队后面1人手捧钟馗像作引导，钟馗执笏前行，身旁3个小鬼，执戟、扛剑、手捧葫芦，取驱邪镇恶、保佑平安之意。



5-2-20　明《宪宗元宵行乐图卷》（一）

5·2·21　明《宪宗元宵行乐图卷》（二）

画面（二）（图5·2·21），宪宗皇帝端坐殿前露天帐内。阶上阶下侍从多人，殿前庭院内表演杂技。节目有叠罗汉、钻圈、蹬技、魔术戏法等。各项节目周边有击扁鼓、小锣、拍板、吹笛者伴奏。

画面（三）（图5·2·22），宫院内有两副竹制货郎担，系仿民间集市所见。其旁各有货郎1人，左侧货郎正在敲锣招引顾客。两货郎担圆伞之下，百货杂陈，其中有琵琶、三弦、扁鼓、细腰鼓之类。周围有宫女携儿童玩耍购物。右下方两儿童各持象灯、蛙灯一盏。







5·2·22　明《宪宗元宵行乐图卷》(三)

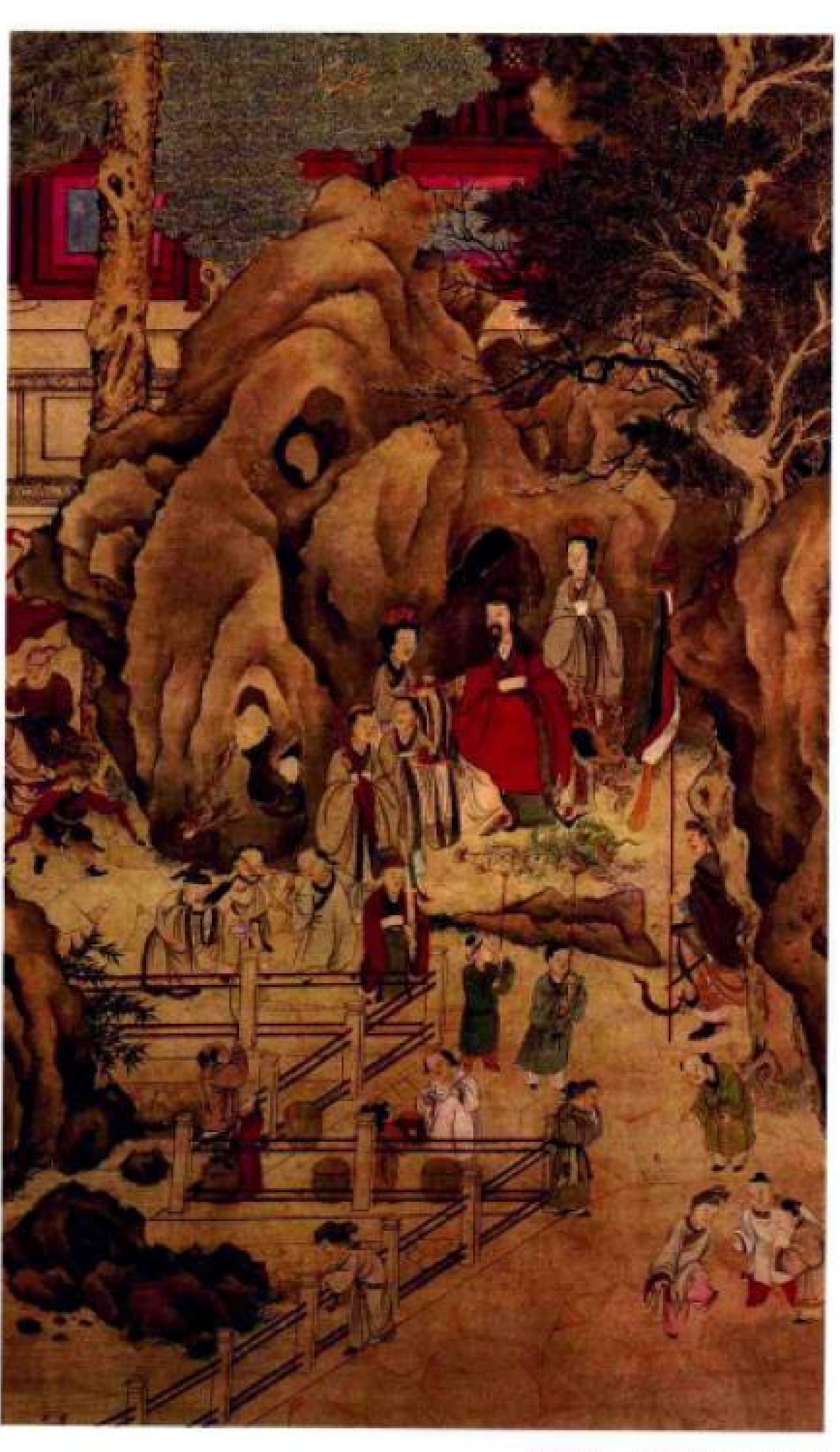


5·2·23　清《弘历元宵行乐图轴》

《弘历元宵行乐图轴》(图5·2·23)，纵302厘米、横204.3厘米。清人绘。正月十五日，乾隆皇帝率宫眷到圆明园同乐园看戏，下午三四时许去该园地势空旷之所观看百戏杂剧和施放烟火表演。此画面中，乾隆皇帝弘历端坐于二楼平台上，楼下是百戏表演，一组6人耍龙，前有击扁鼓、大钹者开路。一组4人头戴大型面具，背手恭揖作态，中间4人击带支架的扁鼓、大锣、钹，吹长尖等伴奏。另有5人表演腰鼓舞，3人身挎腰鼓、2人敲小汤锣。

《元宵同乐图轴》(图5·2·24)，纵145厘米、横80.5厘米。清管希宁绘。描绘江南一富绅之家喜庆元宵佳节的情景。假山石前男主人着红袍插手而立，两旁有4名侍者，手捧珊瑚或燃香。假山石护栏外，行走一列化装表演者，有3人高举龙、凤、鱼形饰物或灯具，1人身穿红袍持笏前行，前后有击小堂鼓、吹横笛、笙者伴奏。左侧山石旁有1人头戴面具、挥袖而舞，随后1人击红漆彩绘腰鼓，似跳一种除疫驱邪的舞蹈。右下方有儿童蹦跳，点燃烟花爆竹。

上述几幅元宵行乐图表现了“春灯儿女对良宵”的场面，渲染着喜庆欢乐的气氛，但也反映出宫廷和富贵人家生活的奢靡、豪华。



5·2·24　清《元宵同乐图轴》



5·2·25 清《妙峰山进香图》



5·2·26 清《天后宫过会图》(一)



5·2·28　清《走会图》(一)



5·2·29　清《走会图》(二)

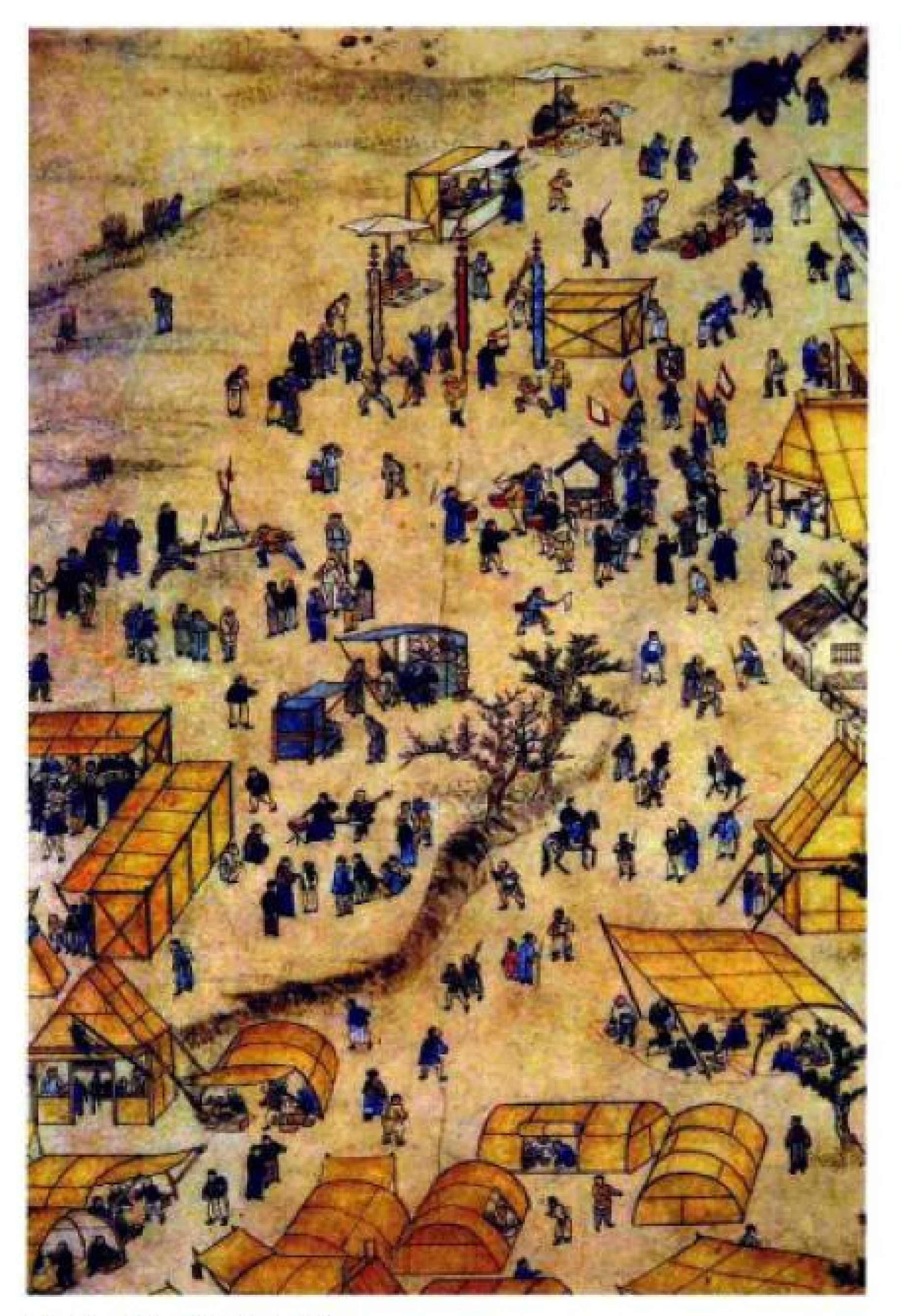
清代，"走会"的游戏在北方更为普遍，是常见的民间艺术形式，多在传统节日，如春节、灯节或庙会期间活动。主要表演民间舞蹈，兼及杂技、武术，是多种民间技艺的综合体。《燕京岁时记》载："过会(走会)者乃京师游手，扮作开路、中幡、扛箱官儿、五虎棍、跨鼓、花钹、高跷、秧歌、什不闲、耍坛子、耍狮子之类，如遇城隍出巡及各庙会等，随地演唱，观者如堵。"清嘉庆二十年(1815年)所绘北京《妙峰山进香图》中有走会场面(图5·2·25)，全图纵120厘米、横160厘米。数人扮成京剧人物，表演武打动作，旁边有伴奏者。清人绘天津《天后宫过会图》(图5·2·26－5·2·27)，纵63厘米、横113厘米。《北京走会图》(图5·2·28－5·2·29)则更生动地描绘了各种走会节目的表演形象，如耍狮子、地秧歌、跑旱船、踩高跷等。



5·2·27　清《天后宫过会图》(二)



5-2-30 清《万寿山过会图》



5·2·31　清《妙峰山进香图轴》

《万寿山过会图》（局部，图5·2·30）。全图纵161厘米、横84.8厘米。描绘京西万寿山过会的盛况。各路走会的队伍有：太狮老会、秧歌老会、神鼓老会、石锁老会、双石老会；也有官府组织的“兵部杠箱”、“清道飞虎”等，各自表演精彩节目。其他还有儿童叠罗汉、踩高跷、演戏、武术等。

《妙峰山进香图轴》（局部，图5·2·31）。全图纵202.5厘米、横114.6厘米，清人绘。描绘晚清妙峰山香会的盛况。在崎岖的山道上，如潮的香客虔诚地朝山顶行进。途中有各种演出活动，中间大树左侧，有2人坐在长凳上，1人击鼓、打板，正在演唱，1人弹三弦伴奏，周围聚集了一些观众。他们的上方有一个棚子，3位观众并排坐着往里看，旁边小凳子上立1人击奏“什不闲”，正在演唱，应为近代北京天桥“拉洋片”的表演形式。再往上走有表演武打的、练中幡的。其间，有一乐队，分两行并列而行，持奏云锣、笙、管、笛、钹、跨鼓等。



5·2·32 清《过皇会图》(一)



5·2·33 清《过皇会图》(二)

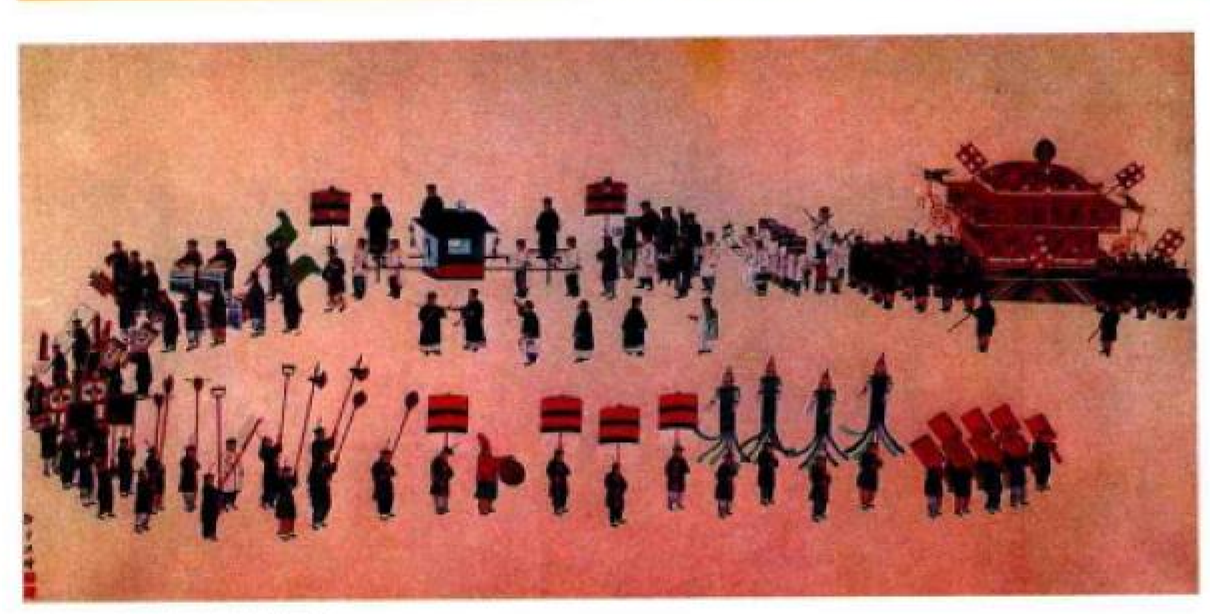
天津《过皇会图》(图5·2·32～5·2·35)。皇会又称娘娘会，是乾隆年间（1736～1795年）的民间迎神赛会，规模更宏大。该画系民间画家所作。清人崔旭《咏皇会》："逐队幢幢百戏催，笙歌铙鼓响春雷，盈街塡巷人如堵，万盏明灯看驾来。"可见皇会的热闹场面。共一堂四条，每条纵132厘米、横61厘米。第1图为天后宫扫殿会，有宫北门幡2座、诚市街太狮2座、通纲台阁3座、闸口叉子会等。第2图有姜家井云狮老会的狮子舞、乡祠前远音跨鼓老会的鼓舞、北城根集善杠箱老会的戏、西门内猴扒杆老会的杂技。第3图有侯家后十不闲老会的十不闲、西沽太平花鼓会的花鼓、窑洼村中善秧歌会的秧歌 、西马头京秧歌会的高跷、溜米厂老会的戏、南门外庆寿八仙的高跷八仙。第4图有双街口灵官老会、天后宫全殿众道行香及娘娘之神位。行香的僧人持奏各类乐器。



5·2·34　清《过皇会图》(三)



5·2·35　清《过皇会图》(四)



5·2·36 清北京丧事仪仗乐队



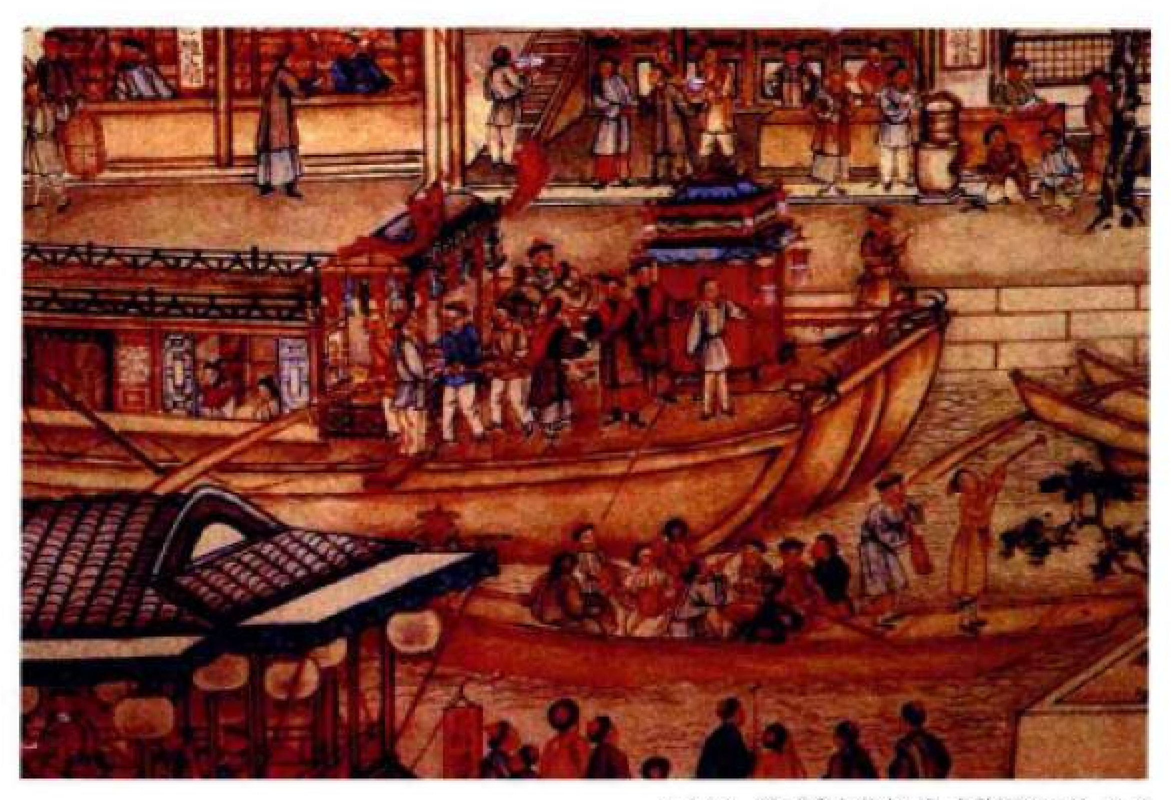
5·2·37 清北京丧事仪仗乐队局部

丧事音乐是风俗音乐之一种，历史久远，因时代和地区不同，其形式也多种多样。统治者和富贵人家办丧事，讲究排场，要请和尚、道士做法事道场，有一套丧礼仪式。有的地方要唱夜歌、丧歌、葬歌，还请吹打班子，演奏锣鼓曲牌和《丧调》。民间的"鼓房"、"杠房"专门招揽民间艺人，组织乐队应承这类事宜。清代北京社会上层人物的丧事仪礼甚为繁琐，依其身份的高低有不同的规格。现存清代北京出殡行列图一幅（图5·2·36－5·2·37），起杠者32人，棺前仪仗是一个多达数十人的队列，中间有两组乐队在行进中演奏。

婚事仪礼中也多有乐队伴奏。乾隆二十四年（1759年）徐扬绘《盛世滋生图》中，有一婚礼场面，一对新人在堂上参拜长辈，阶下有鼓吹者作乐（图5·2·38）；图中另一画面是苏州中市、下塘一带的河道中，有一结彩的大船，上载花轿一顶。前行的船上有书写"翰林院"、"状元及第"字样的矗灯，似为状元府的迎亲船只。彩船旁随行的小船上有十余人组成的鼓吹乐队为之伴奏（图5·2·39）。



5·2·38　清《盛事滋生图》中的婚礼乐队（一）



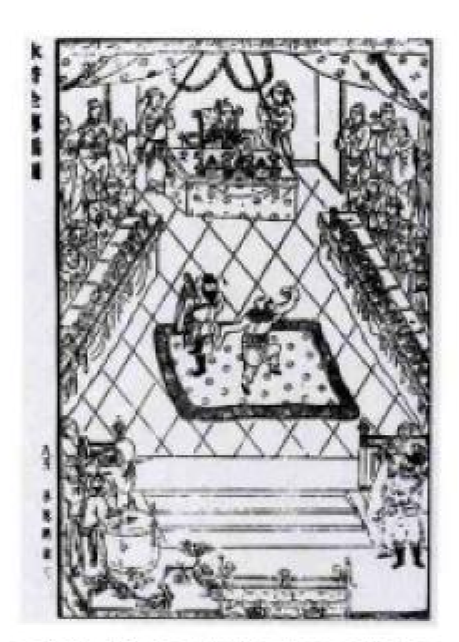
5·2·39　清《盛事滋生图》中的婚礼乐队（二）

3. 传奇、京剧与地方戏

明代以来，杂剧日趋衰落。明初虽有藩王朱权、朱有燉及文人贾仲明、杨景贤、汤舜民等人创作了不少作品，但多为宣扬神仙鬼怪、封建道德的戏或歌舞升平的庆喜祝寿戏。以后即被新兴的南戏昆弋诸腔所取代。明刊本一百二十回《水浒全传》，第八十二回有演出杂剧的插图（图5·3·1）。画面上厅堂中间有2人表演，台阶下面左方有4人演奏锣、鼓、拍板、笛，是伴奏乐队；右方是扮装后等待上场的角色。据书中描述，装扮的是《太平年万国来朝》、《雍熙世八仙庆寿》的一个场面。这类剧目是明代杂剧中常见的吉祥戏。

海盐腔为明代四大声腔之一，因形成于浙江海盐而得名。明嘉靖、隆庆年间（1522～1572年）在嘉兴、温州、南京、苏州、江西宜黄及北京等地，曾盛行一时。海盐腔演唱时只用锣、鼓、板等打击乐器伴奏，不用丝竹乐器。其声腔委婉，为贵族豪富人家所爱好，常在喜庆宴会上召集海盐子弟演唱。明刊本《金瓶梅词话》，曾多次记述海盐腔艺人演出的情景。书中有一幅海盐腔演出的插图（图5·3·2）。图中厅堂里，两旁是饮酒看戏的宾客，左上方有垂帘看戏的女眷，中间两人表演，右下方有演奏鼓、板的乐队。据该书第六十三回的记述，演的是《玉环记》中的"玉箫寄真"一出。

另有一幅清初人所绘《金瓶梅词话》第六十三回插图（图5·3·3），剧情与上图相同，伴奏乐队所用乐器有提琴、三弦、笙、笛、云锣等。其中演奏提琴者入画，引人注目。提琴是明清时期出现的拉弦乐器，主要用于昆曲清唱伴奏。清李渔《闲情偶寄》说："提琴较之弦索，形愈小而声愈清，度清曲者必不可少。"明宋直方《琐闻录》、清毛奇龄《西河词话》、清初小说《梼杌闲评》等均有记述。中国音乐学院杨大钧教授曾珍藏一件清代提琴（图5·3·4），全长98.8厘米，后由中国音乐研究所保存，也颇为稀有珍贵。



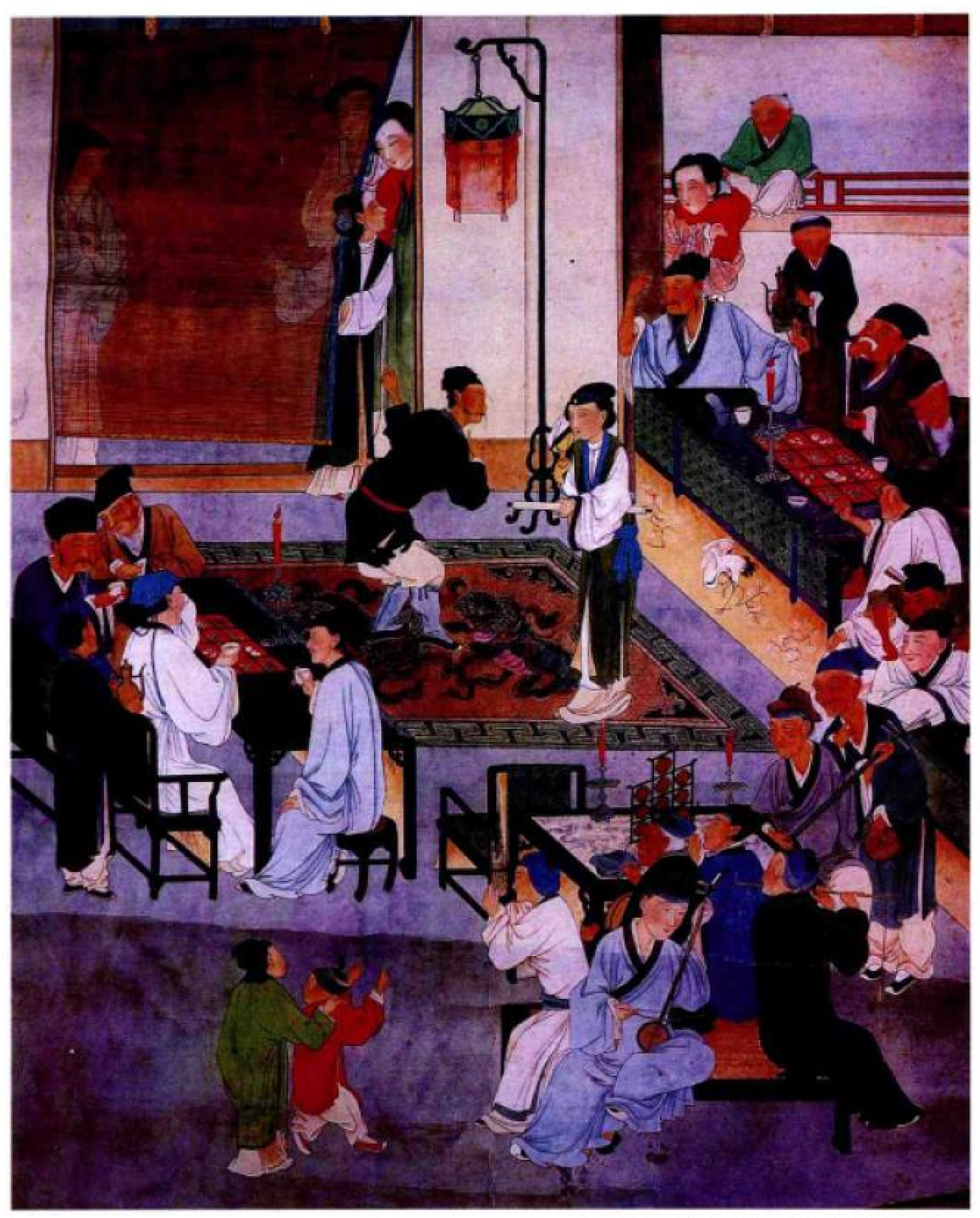
5·3·1 明刻本《水浒全传》杂剧演戏图



5·3·2 明刻本《金瓶梅词话》海盐腔演戏图



5·3·4 清提琴



5·3·3　清刻本《金瓶梅词话》海盐腔演戏图摹本



5·3·7 汤显祖像



5·3·5 明刻本《义犬记》弋阳腔演戏图



5·3·6 明刻本《荷花荡》昆山腔演戏图

牡丹亭

第一齣 標目

蝶戀花 末上 忙處拋人閑處住百計思量沒箇為
歡處白日消磨腸斷句世間只有情難訴 玉
茗堂前朝復暮紅燭迎人俊得江山助但是相
思莫相負牡丹亭上三生路 漢宮春 杜寶黃堂
生麗娘小姐愛踏春陽感夢書生折柳竟為情
傷寫真留記葬梅花道院淒涼三年上有夢梅
柳子於此赴高唐 果留回生定配赴臨安取

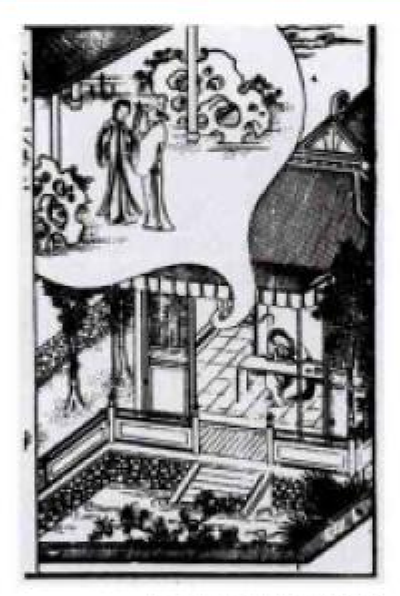
5·3·8 明刻本《牡丹亭》

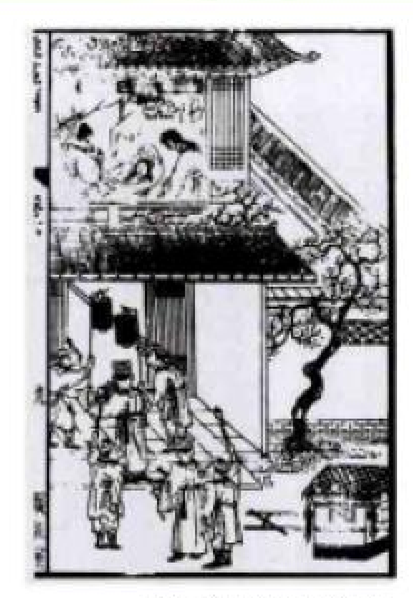
弋阳腔源于宋元南戏，它没有受到封建文人的扶植，保持着民间戏曲的本色。演唱时有徒歌、众人帮腔和运用滚调的特点，具有粗犷、豪放的风格。弋阳腔的适应性强，每流传至一地，能很快与当地方言和民间音乐相结合，而形成新的声腔。清代中叶以后，弋阳诸腔不断发展变化，形成高腔声系，对"花部"的勃兴产生重要影响。直至近代仍保存在川剧、湘剧、祁剧、婺剧、赣剧、柳子戏等剧种中，表现出旺盛的生命力。明崇祯刊本《盛明杂剧》所收《义犬记》中，有一幅弋阳子弟演出图（图5·3·5），所演剧目为《葫芦先生》。图右侧有由鼓、板、锣组成的伴奏乐队。

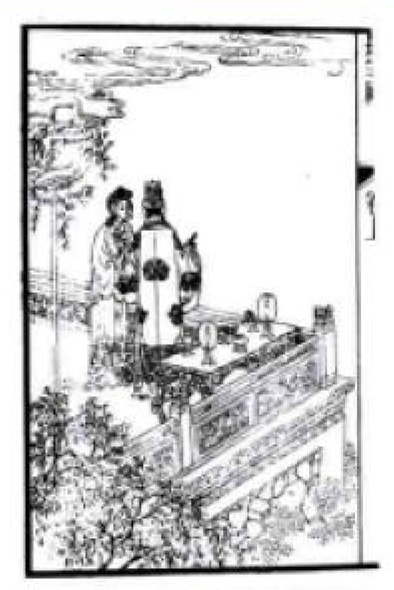
昆山腔是明代南戏声腔的一大流派，元末明初之际，在江苏昆山地区流行。明嘉靖、隆庆年间，寓居太仓的魏良辅及张野塘、谢林泉等人对昆山腔进行改革，发挥其本身"流丽悠远"、"听之最足荡人"（明徐渭《南词叙录》）的特色，使之成为"转音若丝"（清张大复《梅花草堂笔谈》）的新声。当时称为"昆腔"，又称"水磨调"、"冷板曲"。自梁辰鱼创作《浣纱记》之后，昆山腔便居诸声腔之首位，迅速流传。明马佶人所作《荷花荡》（有崇祯年间刊本）中，有一幅昆山腔演出图（图5·3·6）。这是一出"戏中戏"，描述扬州姓蒋的商人宴请宾客，邀苏州老串客和名妓刘谷香演出《连环记》。

明清时期出现很多著名戏曲作家和作品。明代汤显祖（1550－1616年），江西临川人，作有《紫箫记》、《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》。其中《紫钗记》系据《紫箫记》改编，后四种统称为"临川四梦"、"玉茗堂四梦"。现存清道光年间陈作霖摹本汤显祖画像（图5·3·7）。《牡丹亭》，又名《还魂记》，是其代表作。故事取材于明代话本小说《杜丽娘慕色还魂》，但充实了很多新的生活内容（图5·3·8－5·3·9）。汤显祖的剧作对后世戏曲创作产生了重大影响，后世继承和仿效其创作者，号称临川派或玉茗堂派。

与汤显祖同时代的剧作家有沈


5·3·9 《牡丹亭》插图


5·3·10 《桃花扇》插图

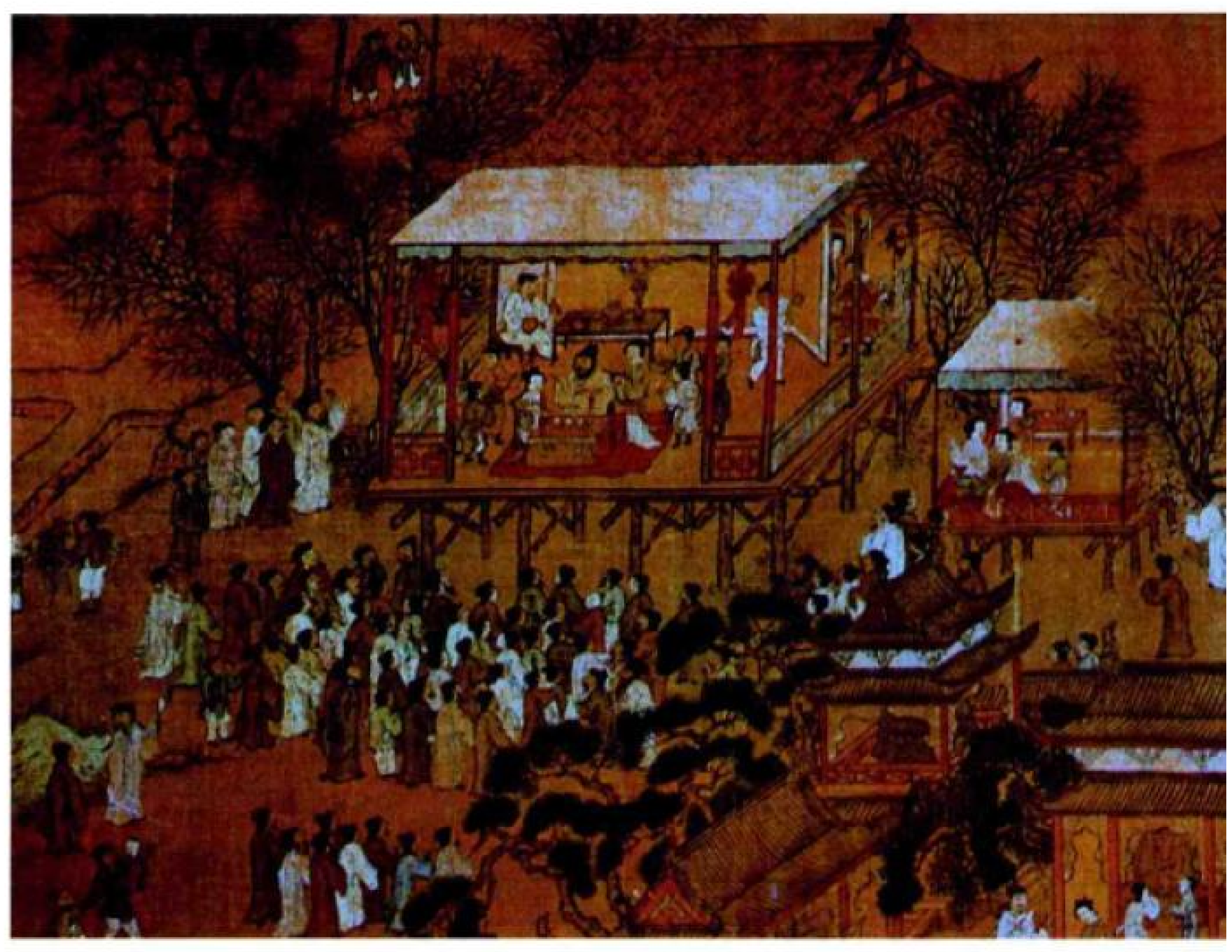

5·3·11 《长生殿》插图

璟(1553～1610年)，字伯英，号宁庵，江苏吴江人，万历二年（1574年）进士。沈璟做过15年京官，37岁以后辞官归里，专心从事戏曲创作，曾作传奇17种，合称《属玉堂传奇》。前期作有《埋剑记》、《十孝记》、《分钱记》等；后期作有《义侠记》、《桃符记》、《坠钗记》等。大部分作品取材于元杂剧、唐宋小说和社会传闻。今只保存7种，在剧坛上演唱的则更少。他曾编有《南九宫谱》，后修订增补为《南九宫十三调曲谱》二十三卷。在创作方面，他反对雕琢词藻，提倡本色，主张作曲要"合律依腔"，在板式和用字的四声阴阳上都做了严格规定，成为当时格律派的代表。由于他过分讲究声律，实际上对创作起了束缚的作用。当时有些戏曲作家追随他，或赞同他的观点，如王骥德、吕天成、叶宪祖、冯梦龙、沈自晋、臧晋叔等人，世称"吴江派"。可见沈璟在明代剧坛上是有一定地位和影响的。汤显祖则与沈璟在许多主张上是针锋相对的，并且展开了激烈的争论。汤主张"凡文以意趣神色为主"(《答吕姜山》)，反对摹拟，提倡"灵气"。并以其现实主义和浪漫主义相结合的辉煌剧作立于剧坛，并流传后世。

清代孔尚任（1648～1718年），山东曲阜人，曾创作《桃花扇》，以复社文人侯朝宗与秦淮名妓李香君的爱情故事为中心，反映南明弘光王朝覆亡的历史。此剧"借离合之情，写兴亡之感"(《桃花扇·先声》)，在广阔复杂的明末社会生活背景中，塑造了众多的人物形象，取得很高的艺术成就（图5·3·10)。

洪昇(1645～1704年)，钱塘(今杭州）人，曾作《长生殿》，"盖经十余年，三易稿而始成"(《长生殿·例言》)。内容描述唐明皇（李隆基）和杨贵妃(杨玉环)的爱情故事，同时表现了唐代天宝年间复杂的社会矛盾和政治斗争，有广阔而深刻的寓意（图5·3·11)。洪昇与孔尚任均负盛名，当时剧坛上有"南洪北孔"之称。

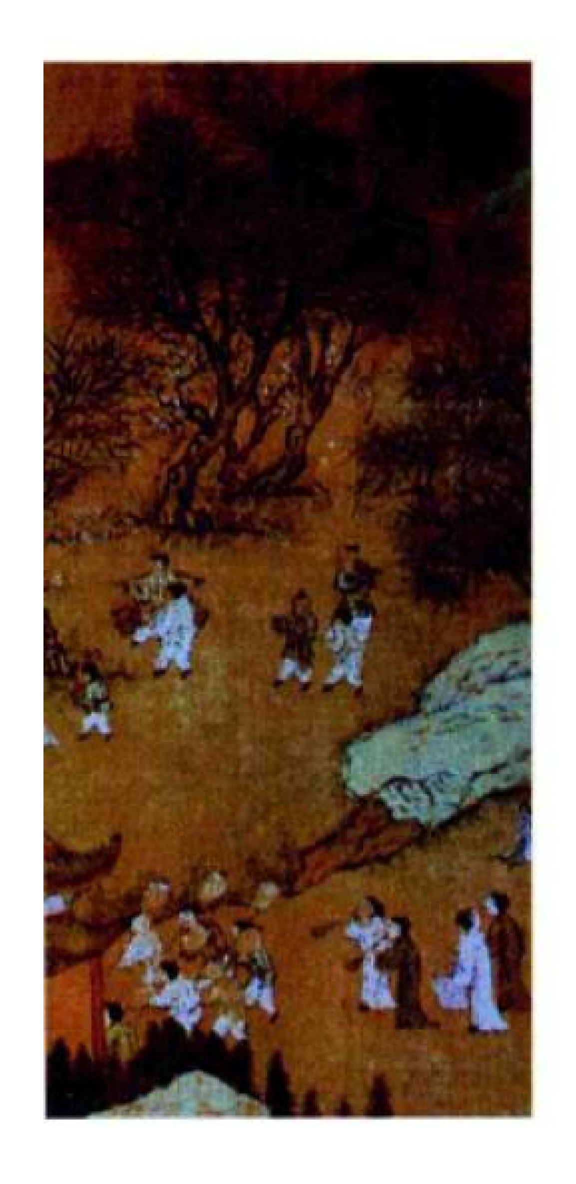
继《桃花扇》和《长生殿》之后，昆山腔剧作已日益脱离生活，走向衰落的道路。代之而起的是包括昆曲在内的各种地方戏曲剧种。见于文献记载的声腔剧种有梆子腔、秦腔、西秦腔、襄阳腔、楚腔、吹腔、二黄腔、罗罗腔、弦索腔等，"统谓之乱弹"(《扬州画舫录》语)。从乾隆末年至道光年间（1775～1850年)，戏曲剧坛上出现花部诸腔与雅部昆曲的争胜局面。在北京相继有高腔（弋腔)、秦腔、徽调称盛，以皮黄为主的京戏也逐渐形成。清钱德仓编辑的《缀白裘》和叶堂编《纳书楹曲谱》"外集"、"补遗"中收有花部乱弹戏(称"杂剧"、"时剧")的剧本或曲谱。此外，在焦循《剧说》、《花部农谭》，吴太初《燕兰小谱》，小铁篴道人《日下看花记》，留春阁小史《听春新咏》中都记录了当时流行的花部剧目。这些剧目中很多是根据前代已有剧目改编的，有些是重新创作的历史剧和根据民间传说创作的戏，或者是反映民间生活的小戏。其中大量反映人民生活和复杂社会矛盾的优秀剧目，至今在各地戏曲舞台上演唱不辍。



5·3·12　明《南中繁会图》中的演戏场面

明清时期，广大城镇乡村设有固定或临时搭建的舞台作为演戏的场所。如明人绘《南中繁会图》中，有南方城郊的演戏场面(图5·3·12)。戏台有木板座幕，前台为平顶布棚，后台尖顶席棚。台上红氍毹上有3人表演，两侧各有伴奏者4人，奏笙、笛、琵琶、云锣、小锣、扁鼓、钹等乐器。台下有观众，其右侧设高脚看棚，是妇孺专座，即“女台”。

清人绘《康熙庆寿图》中有演戏场面（图5·3·13)。全图纵184厘米、横190厘米。画中一男角身穿官服，正背身举手表演。可能是正式剧目开演之前致祝颂之词。画面两边靠下方绘有后台布置情况。右边是伴奏乐队，左边是等待上场的角色，架上悬挂髯口、面具等物。



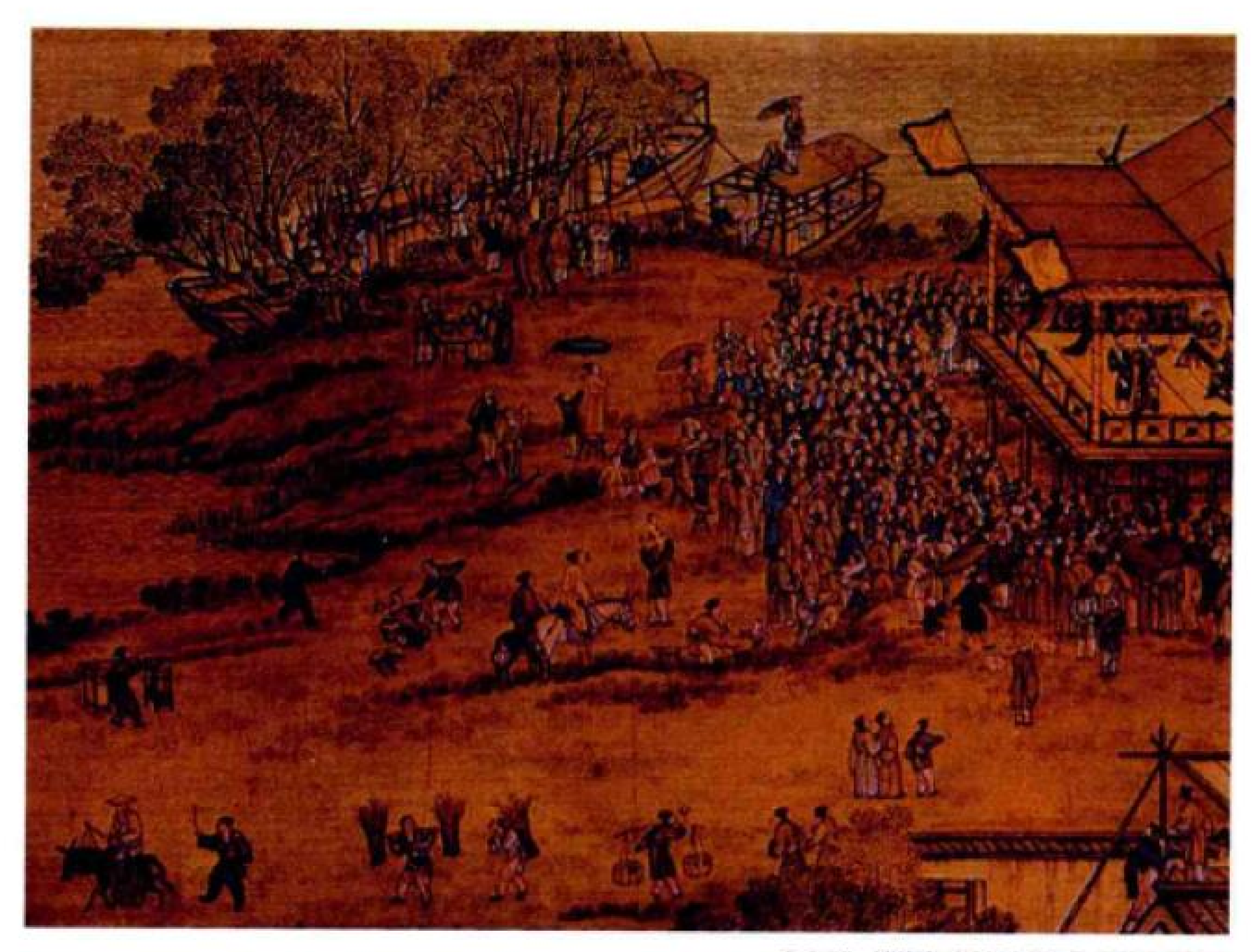


5-3-13 《康熙庆寿图》中的演戏场面



5·3·14　《康熙南巡图》中的演戏场面

清王翚等绘《康熙南巡图》第九卷有演戏场面（图5·3·14）。此画完成于康熙三十三年（1694年），反映康熙皇帝于二十八年（1689年）第二次南巡时一路所见各地风土人情。画面背景是绍兴府柯桥镇大桥边，戏台是临时搭建的，台上演出剧目为《单刀会》。伴奏者4至5人，其中有1人持拍板兼击板鼓，1人吹笛，桌上架一云锣。台前及附近船上均有看戏者。



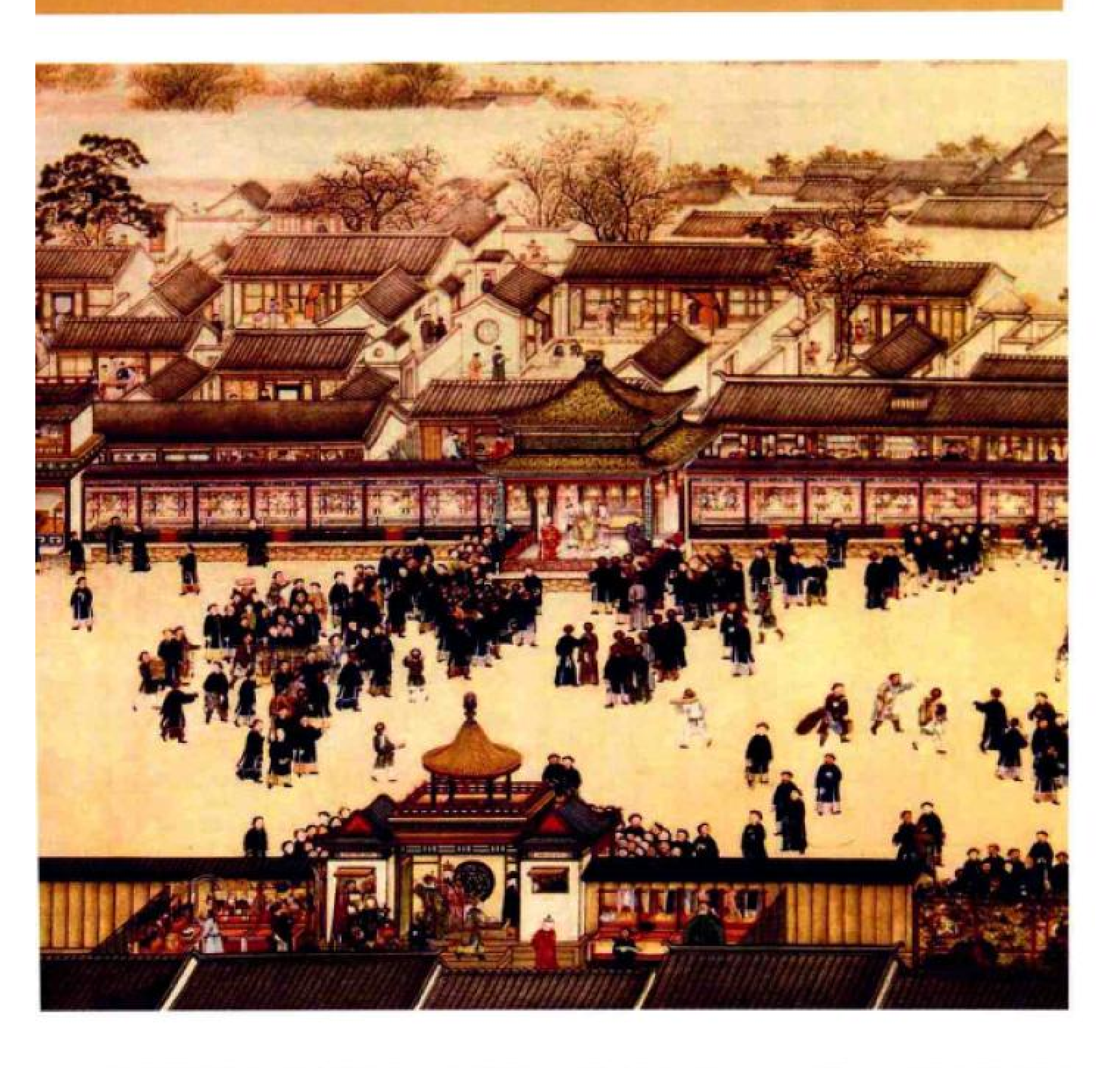
5·3·15 清院本《清明上河图》中的演戏场面

乾隆元年（1736年）陈枚、孙祜、金昆等绘，清院本《清明上河图》中的农村演戏图（图5·3·15），全图纵35.6厘米、横1152.8厘米。戏台的席棚仿瓦顶式，演出剧目为《吕布戏貂蝉》。台下围观者甚众，远处有往来行人和停泊的船只。



5·3·16 清《崇庆皇太后万寿庆典图》中的演戏场面(一)

《崇庆皇太后万寿庆典图》描绘清高宗弘历于乾隆十六年(1751年)为庆贺崇庆皇太后六十大寿的庆典盛况。全图分为四卷。纵65厘米，一卷横2517.8厘米、二卷横2994厘米、三卷横2793.7厘米、四卷横2778厘米。其场面宏伟壮观，堪称巨作。赵

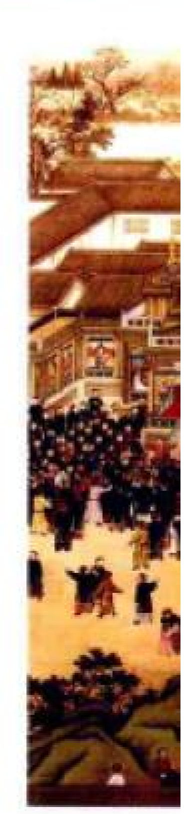


翼《檐曝杂记》载："皇太后寿辰在十一月二十五日。乾隆十六年，届六十慈寿，中外臣僚纷集京师，举行大庆。自西华门至西直门外之高梁桥，十余里中，各有分地，专设彩灯，结撰楼阁，天街本广阔，两旁虽不见市尘。锦绣山河，金银宫阙，剪彩为花，铺锦为屋，……每数十步间一戏台，南腔北调，备四方之乐，侲童妙伎，歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎，左顾方惊，右盼复眩，游者如入蓬莱仙岛。"一路上楼台亭阁，彩坊画廊，比比皆是；百戏杂技、演戏奏乐，盛况空前。

画面（一）（图5·3·16）街道正中立一牌坊，两旁各建戏台两座，路北两戏台上正在演戏。路南戏台可看到后台情况，左后台桌上放有云锣、三弦、唢呐，阶下坐1人吹笛。有衣箱、衣架等物，化装好的演员正等待上场。右侧后台较大，衣架上挂



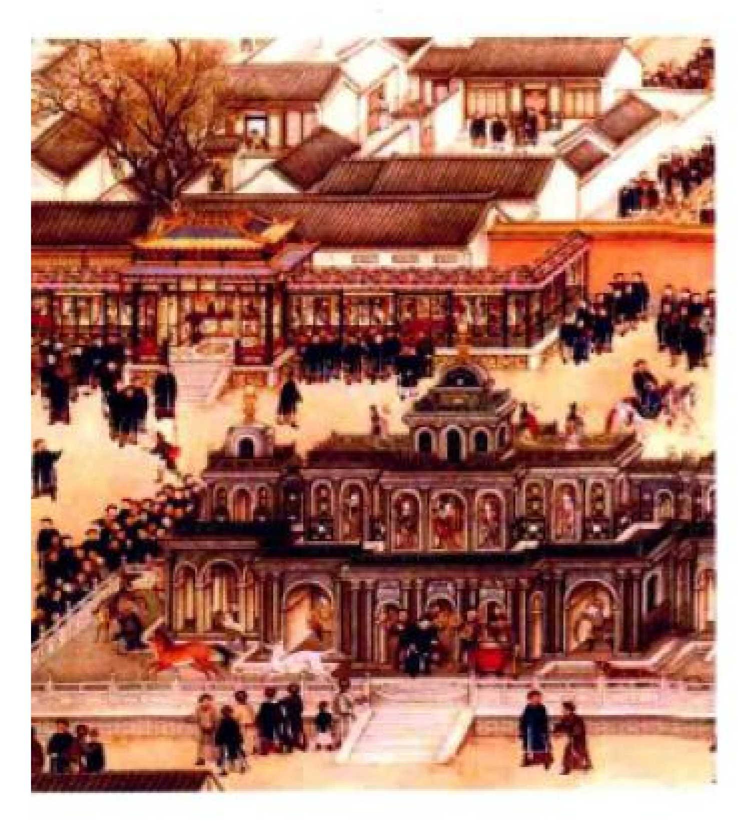
5·3·17　清《崇庆皇太后万寿庆典图》中的演戏场面（二）



满戏装。约有10余演员候场，反映着演出时的繁忙景象。

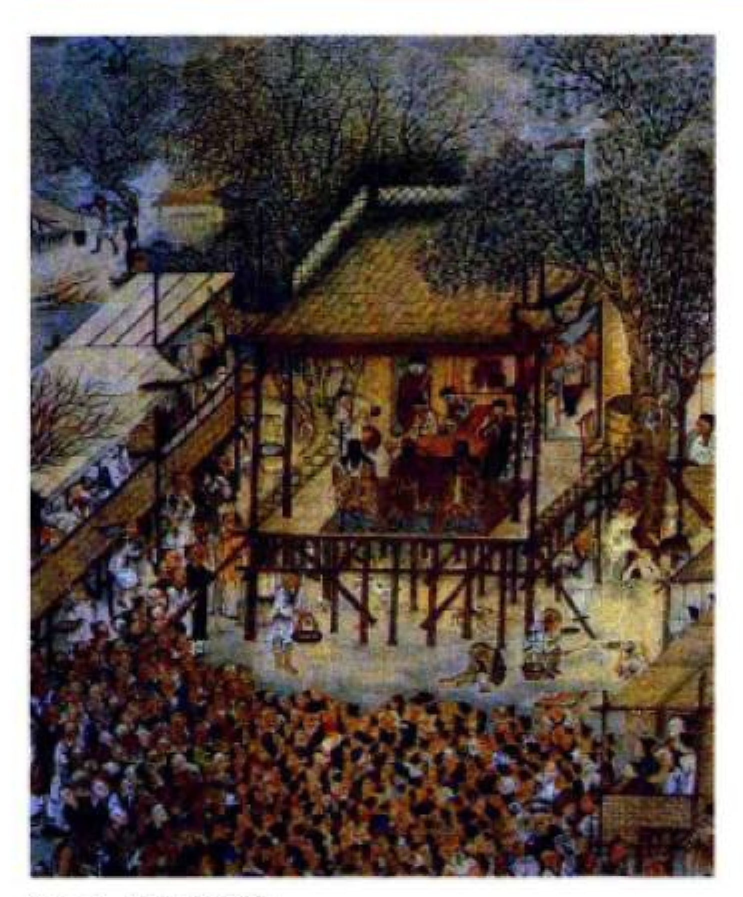
画面（二）（图5·3·17），路北左侧戏台上正演出孙悟空智斗牛魔王的"猴戏"。中间乐亭内约有10人，持锣、笙、大鼓等乐器演奏乐曲。路南中间是一小型舞台，其后台有长凳搭建的平台，上面有人持奏板鼓、拍板、钹、汤锣等乐器。旁边衣箱外靠墙竖立8个戏剧人物傀儡，是一台傀儡戏表演。右侧有一大型三层欧式建筑，楼下栏杆内奔跑着鹿、马、豹（?）等动物，旁站两名驯兽师，似是马戏表演。主楼门前有6人，击鼓、铙、钹、锣等乐器伴奏，形式新颖而别开生面。

画面（三）（图5·3·18）路北山石间乐亭内，约有10人化装表演。左侧建有顶上装饰十字架的欧式御亭。路南有两座戏台，左侧后台置一桌，桌上有云锣、唢呐、钹、汤锣等乐器，桌旁有人摆弄三弦或演奏笙、笛、拍板等。后台院内两边有衣箱，中间有两人化装，其中1人正对镜勾画脸谱，从所用乐器来看，可能是表演昆曲传统剧目。右侧后台坐2人，演奏琵琶、二胡。山石间两名行走者，手持火不思、三弦，可能是要演奏蒙古族乐曲。





5·3·18　清《崇庆皇太后万寿庆典图》中的演戏场面(三)





5-3-21 清广庆茶园演戏图



5-3-19 清农村演戏图



5-3-20 清北京茶园演戏图



5·3·22　清杨柳青年画《二进宫》



5·3·23　清杨柳青年画《逍遥津》

清刘阔春于光绪元年（1875年）所绘农村演戏图（图5·3·19）。戏台的席棚仿瓦顶式，台上演员背后有伴奏者四五人，所用乐器有板鼓、拍板、锣、唢呐等。戏台两侧有看棚。这种临时搭建的戏台又称“草台”。四周有饮食摊贩，是农民逢年过节的娱乐之所。

清光绪年间北京茶园演戏图（图5·3·20）。戏台上有6人表演，伴奏者4人，所用乐器有拍板、板鼓、二胡、唢呐、锣等。清乾隆年间以来，茶园即是剧场，清包世臣《都剧赋序》说：“其开座卖剧者名‘茶园’。……其地度中建台，台前平地名‘池’，对台为厅，三面皆环以楼。”据清杨掌生《梦华琐簿》记载，当时春台、三庆、四喜、和春四大徽班都在茶园演戏。另有一幅清人绘广庆茶园演戏图（图5·3·21），都反映了清代北京的演戏实况。考茶园之称，是因为清代每逢国丧期间，各娱乐场所不能化装演戏，演员们无以为生，只能在茶楼清唱。以后，戏园便附售客茶，遂称戏园为茶园了。

清代年画中的历史故事，多取材于戏曲剧目，说明优秀的戏曲作品在群众中影响的广泛。这些年画也留下了戏曲表演的生动场面和人物形象。清光绪年间杨柳青年画《李逵大闹忠义堂》、《二进宫》、《张辽威镇逍遥津》、《镇潭州》、《还二铜》（图5·3·22～5·3·23），故事分别采自《水浒传》、《香莲帕》（鼓词）、《三国演义》、《说岳全传》、《说唐演义》等。年画色彩鲜艳、笔法细腻，具有强烈的艺术效果。



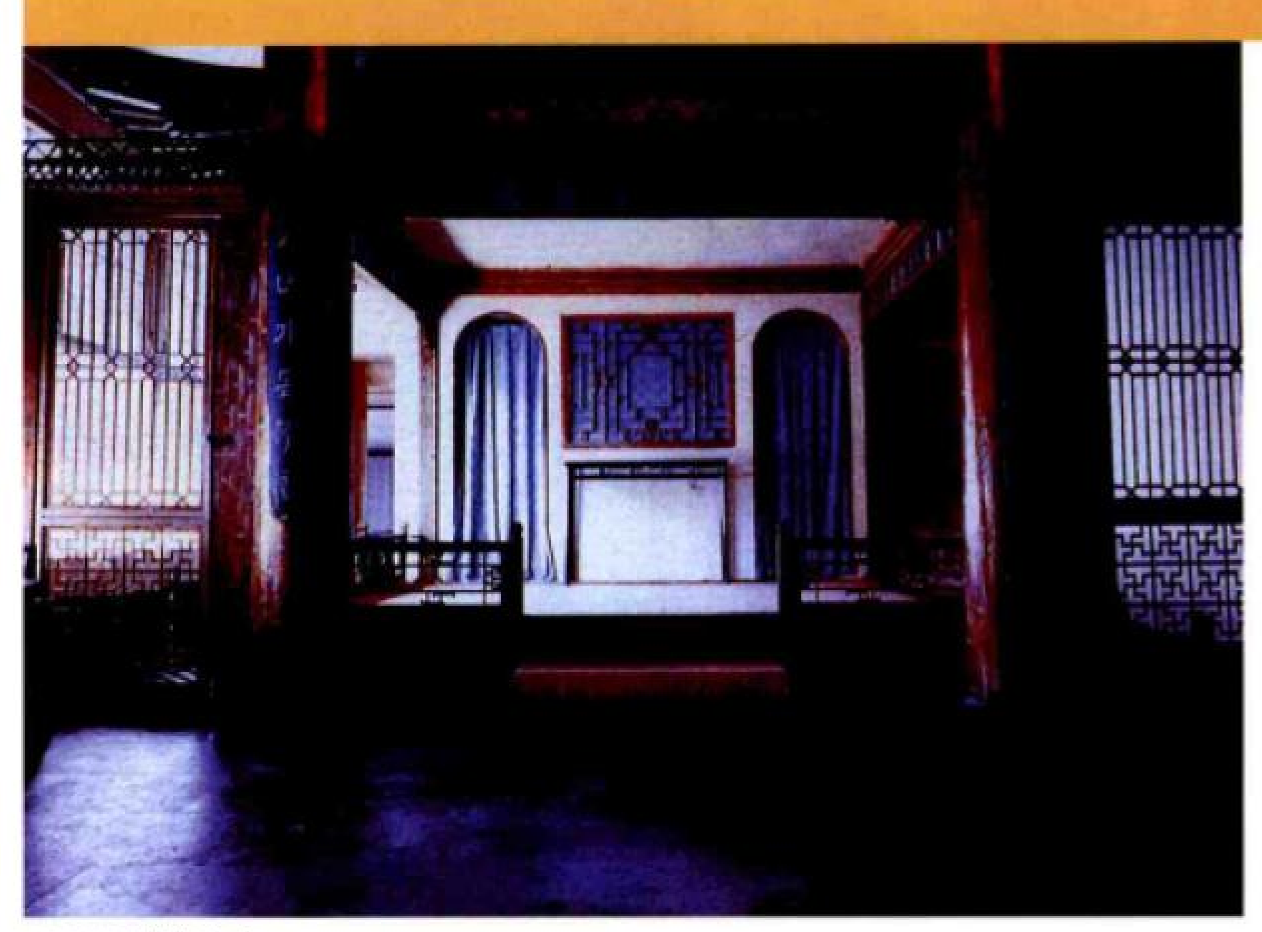
5-3-24 清沈容圃绘《同光十三绝》摹本

清代同治、光绪年间（1862－1908年）北京京剧的演出活动日益频繁，人才辈出，一批优秀的表演艺术家活跃在京剧舞台上。清代画家沈容圃绘有13位京剧、昆曲演员所扮演的剧中人物的画像，史称"同光十三绝"（图5·3·24）。从右至左这13位演员为：（1）杨月楼（1848－1889年），安徽怀宁人。武生，兼演老生，演戏文武兼长，曾为内廷供奉、三庆班主。袁祖志《续沪上竹枝词》有"一般京调非偏爱，只为贪看杨月楼"之说。画中所扮为《四郎探母》中的杨延辉。（2）谭鑫培（1847～1917年），湖北武昌人。先学武生，后为文武老生。博采众长，自成一派，人称"谭派"或"谭腔"。1900年以后为京剧主要代表人物，世有"无腔不学谭"之说，声腔悠扬婉转，同行称其嗓音为"云遮月"。一生创造了为数众多的舞台艺术形象，影响深远。画中所扮为《恶虎村》中的黄天霸。（3）朱莲芬（1836～1884年以后），江苏吴县人。演昆曲、京剧旦角，长于书画，画中所扮为《玉簪记》中的陈妙常。（4）卢胜奎（1822～1890年），江西人（一说安徽人）。演老生，唱功、做功与念白兼擅，做功尤精湛，文人出身，加入三庆班与程长庚合作，曾编《三国志》的剧目36本。画中所扮为《空城计》中的诸葛亮。（5）杨鸣玉（1815－1894年前后），江苏扬州人。擅演昆曲文武丑角，刻画人物独出心裁，细致入微。人们赞他"无处不绝，无处不妙"。画中所扮为《思志诚》中的明天亮。（6）时小福（1846－1900年），江苏吴县人。青衣、旦角均擅长，晚年唱小生。曾为内廷供奉、四喜班主。门人甚多，其中吴菱仙为梅兰芳启蒙教师。画中所扮为《桑园会》中的罗敷。（7）徐小香（1832－1902年），江苏苏州人。原习昆曲，文武昆乱不挡，后演小生，长期在三庆班与程长庚合作。在小生唱腔上创新发展尤多，有"活公瑾"之誉。画中所扮为《群英会》中的周瑜。（8）程长庚（1811－1880年），安徽潜山人。演老生，曾为三



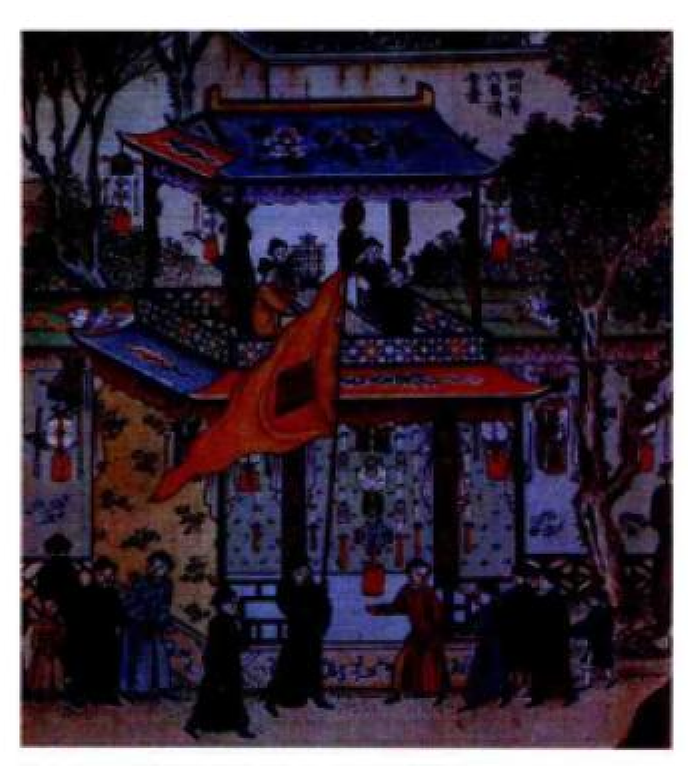
庆班主和主要演员三十余年，他将徽调、汉调和昆腔等多种声腔加以改造和提高，并汇成一体，为京剧艺术的形成做出重要贡献，是当时京师梨园界的领袖人物。与余三胜、张二奎并称"老生三杰"。晚年创办四箴堂科班，培养众多京剧人才。画中所扮为《群英会》中的鲁肃。(9)余紫云(1855－1899年)，湖北罗田人。演青衣、花旦、昆旦，功力深厚。后人评他"唱功固臻妙境"，演技"恣态横生"(《梨园旧话》)，为后学者所推崇。画中所扮为《彩楼》中的王宝钏。(10)刘赶三（1817－1894年），天津人。先学老生，后演丑角和彩旦。常在剧中结合现实，借题发挥，嘲讽时弊，引起观众强烈共鸣。画中所扮为《探亲》中的乡下妈妈。(11)梅巧玲（1842－1882年），江苏泰州人。演昆旦、青衣、京剧花旦。长期任四喜班主，唱做俱佳，尤精于念白。门人甚多，是梅兰芳的祖父。画中所扮为《雁门关》中的萧太后。(12)张二奎（1814－1864年），北京人(一说安徽或浙江人)。演老生，曾为和春班主，后入四喜班。嗓音宽阔响亮、行腔质朴自然，扮相雍容大度，擅演谨厚长者或帝王之类角色，世称"奎派"。画中所扮为《一捧雪》中的莫成。(13)郝兰田（生卒年不详)，演老旦。当时享有盛名，画中所扮为《行路》中的康氏。

这13位艺术家造诣精深，在所擅长的角色行当中创造了各自的艺术风格和演唱特色，在京剧形成之初，起了不同程度的重要作用，为京剧艺术的发展做出贡献。这幅画以细致的笔法画出了他们所扮角色的面目和神情，也记录了同光时期京剧舞台形象的真实面貌。在当时或稍后还有很多著名演员，如余三胜、陈德霖、龚云甫、俞润仙、刘鸿声、朱文英、杨小楼、尚和玉等。随着京剧表演艺术的发展，京剧伴奏音乐也不断丰富和提高，出现不少著名琴师、鼓师。清末，京剧已成为风行全国的大剧种。

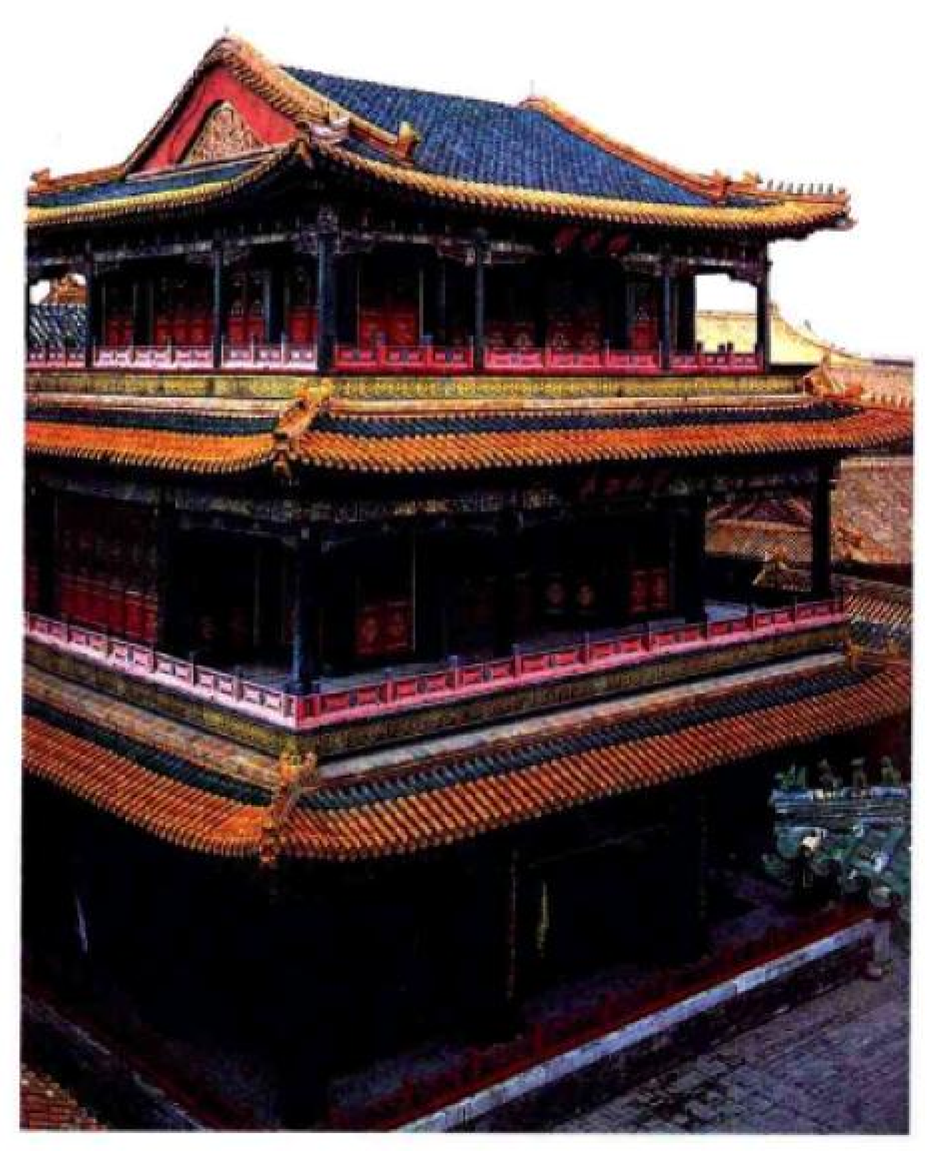


5·3·25 漱芳斋小舞台

清代宫廷每逢喜庆大典和节令承应，都召唤戏曲、曲艺艺人进宫演出。宫廷中设有掌管演出活动的机构，如康熙年间设“南府”，至乾隆时多达千人以上，道光七年（1827年）改为“升平署”，一直活动至清末。演出的节目有小戏，也有大本戏，著名剧目有《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》等。还设有专奏十番鼓的乐队。为演出的需要，皇宫内建有富丽的舞台，如宁寿宫阅是楼的“畅音阁”大戏台、寿安宫院内大戏台、倦勤斋小戏台、漱芳斋院内戏台和室内小戏台、长春宫怡情书史室内小戏台和储秀宫丽景轩室内小戏台等。这些舞台建筑，有的今天已不复存在，有的仍保存完好。



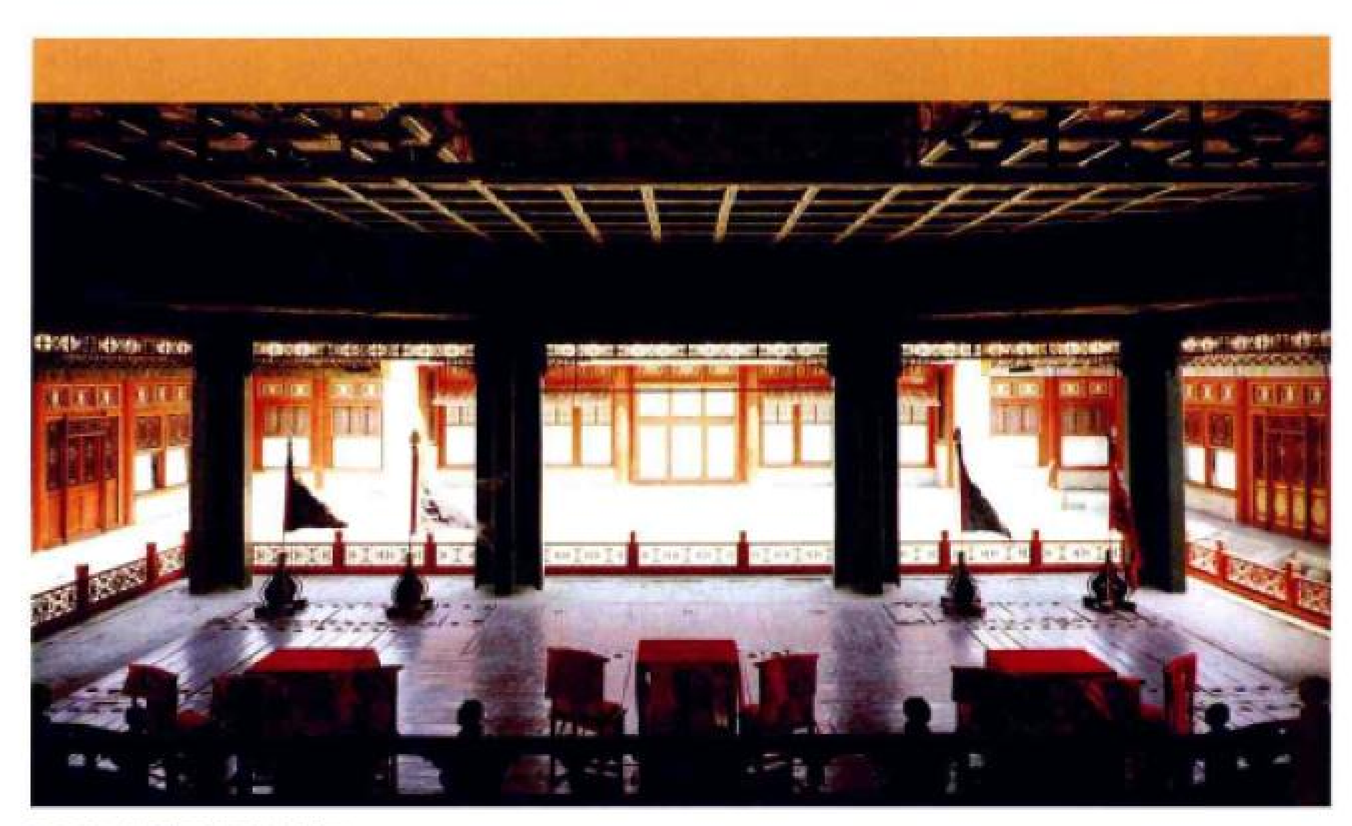
5·3·26 《康熙御赏万寿图》中的清音演奏



5·3·27 畅音阁戏台

漱芳斋建在重华宫以东、御花园以西，始建于明代，清乾隆五年（1740年）重修。院内的中型舞台是皇帝及其宗亲近臣经常观赏戏曲演出的地方。漱芳斋室内小戏台（图5·3·25），台上横额为“风雅存”。舞台面积约10平方米，高不过3米，最宜演出小型说唱节目。倦勤斋室内的小戏台，面积与“风雅存”相当，乾隆皇帝有《倦勤斋》诗一首，后人注云“倦勤斋建有小戏台，乾隆钦命南府太监演唱岔曲于此”。岔曲是清代曲种八角鼓、单弦的常用曲调，属曲牌联套体，盛行于乾隆年间。《霓裳续谱》、《白雪遗音》都收有唱词。康熙五十六年（公元1717年）冷枚等绘《康熙御赏万寿图》中有“四川等六省清音台”的画面（图5·3·26），台上有5人演奏笙、笛、云锣、三弦、鼓、拍板等乐器。“清音”是时调小曲和小型器乐演奏的统称。这些岔曲、清音等小型节目都是经常在小戏台上演出的节目。

畅音阁建于乾隆四十一年（1776年），是皇宫中最大的戏台（图5·3·27），为三层台面式剧场建筑，坐落在1.2米的高台上，高20.71米，



5·3·28　畅音阁下层戏台台面



5·3·29　畅音阁后台及宫廷戏衣、道具

总建筑面积685.94平方米。上中下三层分别名为"福台"、"禄台"、"寿台"，可同时演出。每层有机械装置，演神鬼戏时，演员可从上层降至下层，或从地下升至上层。建成后，历代皇帝、太后寿辰等重大喜庆节日和立春、端阳、中秋、除夕等节日或节令都在此看戏，是宫廷大戏的主要演出场所。畅音阁下层戏台面（图5·3·28），即"寿台"，为主体演出台面，四周有柱子12根，台板下为地下室，室中央和四角各有一地井，内设绞盘，用以升降演员、道具，并可扩大共鸣，增强音响效果。畅音阁后台也很宽敞（图5·3·29），画面上陈列的是清代早期戏衣，多由明代织绣品改制而成，质地优良，绣工精细。上方二楼陈列幡、麾、旌等道具。戏台对面是带前后廊的阅是楼，为皇帝、太后、嫔妃观戏之处。畅音阁作为古代建筑精品，堪称典雅精致、巍峨壮丽。



5·3·30 升平署演出剧本（三种）



5·3·31 升平署演出提纲



5·3·32 升署剧本唱腔曲谱

升平署是管理戏曲的专职机构，兼管召选宫外艺人进宫当差演戏或充当教习之事。从道光七年（1827年）成立，至宣统三年（1911年）终结，历时84年。此机构是为宫廷享乐而设，但在客观上给戏曲的发展和史料保存提供了有利条件。宫内每次演出的剧目、角色、演出时间、地点、演出后的赏赐、责罚等均有档册记录。完备的《升平署档案》是研究清代戏曲的重要依据。宫廷演戏有演出提纲、剧本及唱腔曲谱（图5·3·30～5·3·32）。此例抄本曲谱系用工尺谱字斜注唱腔一侧的形式记写，即"蓑衣谱"。不少剧目因进宫演出，词曲和表演做了较为细致的加工，提高了艺术水平。升平署解散后，不少艺人留京谋生，以教戏为业，又使许多从宫廷带出的剧本，得以保存、流传。



5·3·33　谭鑫培《定军山》剧照



5·3·34　王瑶卿《樊江关》剧照

同治、光绪年间（1862～1908年），陆续被选入宫中演戏的演员，有列于"同光十三绝"的谭鑫培、杨月楼、时小福、刘赶三，以及后起的孙菊仙、汪桂芬、陈德霖、王瑶卿、龚云甫等，约百余人，几乎囊括了京城京剧界各行当的杰出人才。光绪十六年（1890年），谭鑫培（1847～1917年）被选进升平署，任外学民籍教习，首演《翠屏山》，后与汪桂芬合演《战长沙》，得到慈禧的称赞和赏赐。有记载说："内廷伶差，若无鑫培，则圣心为之不怿。"此图为谭鑫培在宫内演出时，饰演《定军山》之黄忠的剧照（图5·3·33）。

王瑶卿（1881～1954年），始学青衣。光绪二十八年（1902年）选为升平署外学民籍学生，常与谭鑫培、杨小楼合作演出，青衣、刀马旦兼演。光绪三十二年（1906年）入同庆班，与谭鑫培合演《汾河湾》、《南天门》、《珠帘寨》、《牧羊圈》等，名重一时。王瑶卿在表演上博采众长、独树一帜，创立了风格清新的"王派"。近代京剧舞台上的四大名旦均系其主要传人。此图是他年轻时饰演《樊江关》之樊梨花（左）的剧照（图5·3·34）。

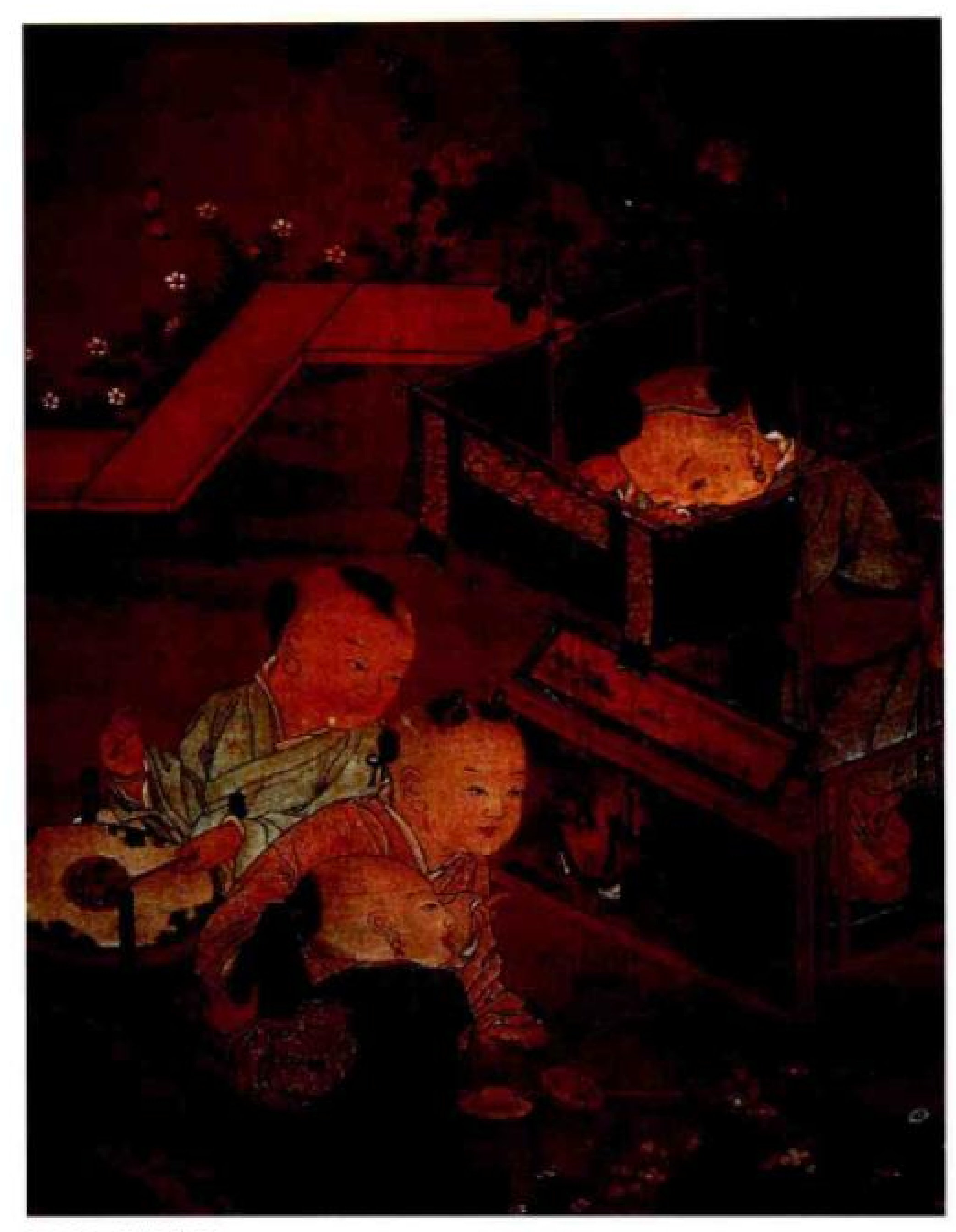


5·3·35　清宫戏曲图册《取荥阳》



5·3·36　清宫戏曲图册《柴桑口》

清朝历代皇帝不仅看戏，而且收集、印制多种精美的戏曲画册，此为清宫旧藏戏曲图册中的两幅，剧目为《取荥阳》、《柴桑口》（图5·3·35－5·3·36）。



5·3·37　宋《婴戏图》



5·3·38　金岩上寺婴戏图壁画摹本



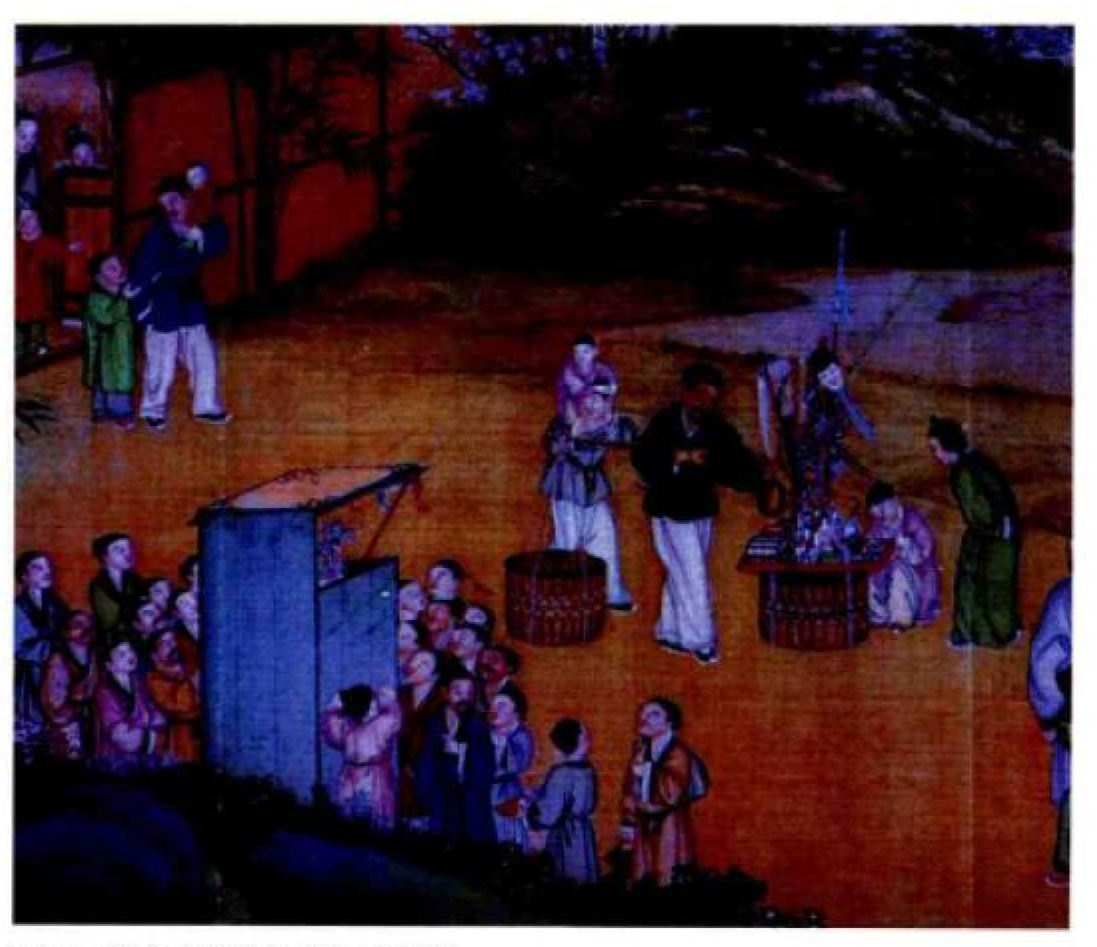
5·3·39　明刻本《傀儡图》

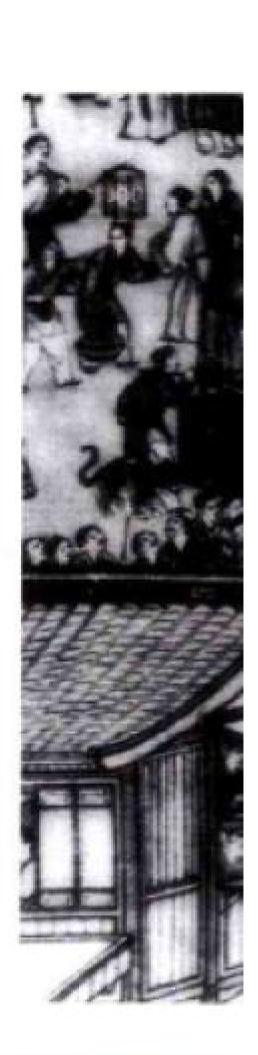
傀儡戏有悠久的历史，汉至唐代列入散乐，表演歌舞节目。宋代有悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡、药法傀儡数种，表演的题材更为广泛，有些与杂剧、说唱曲目相同，有些是音乐、歌舞节目。流传下来的有宋人所绘的一幅《婴戏图》（图5·3·37）。山西繁峙县岩上寺金代壁画中有儿童表演傀儡戏图（图5·3·38）。明代王圻《三才图会》中有"傀儡图"（图5·3·39）。此为悬丝傀儡，由表演者悬线举出帏帐之上，操纵戏耍。

明清以来还流行一种“布袋傀儡”，又名“肩担戏”。清李斗《扬州画舫录》载：“凤阳人围布作房，支以一木，以五指运三寸傀儡，金鼓喧阗，词白则以叫嗓子，均一人为之，谓之肩担戏。”乾隆元年（1736年）所绘清院本《清明上河图》（图5·3·40）和乾隆七年（1742年）丁观鹏绘《太平春市图》（图5·3·41）中都有肩担戏演出场面。



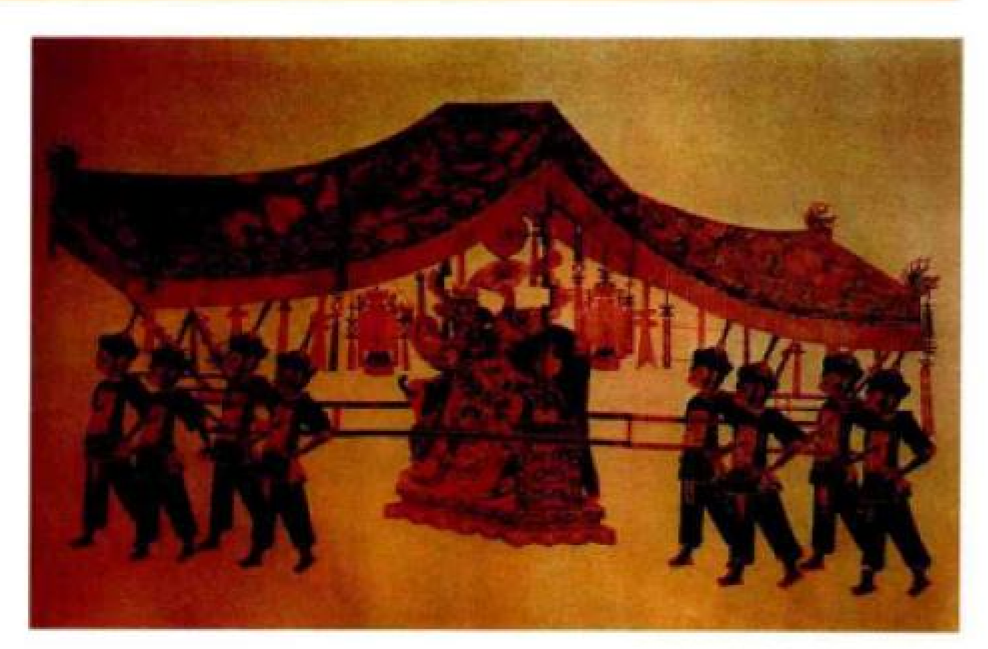
5·3·40 清院本《清明上河图》中的“肩担戏”



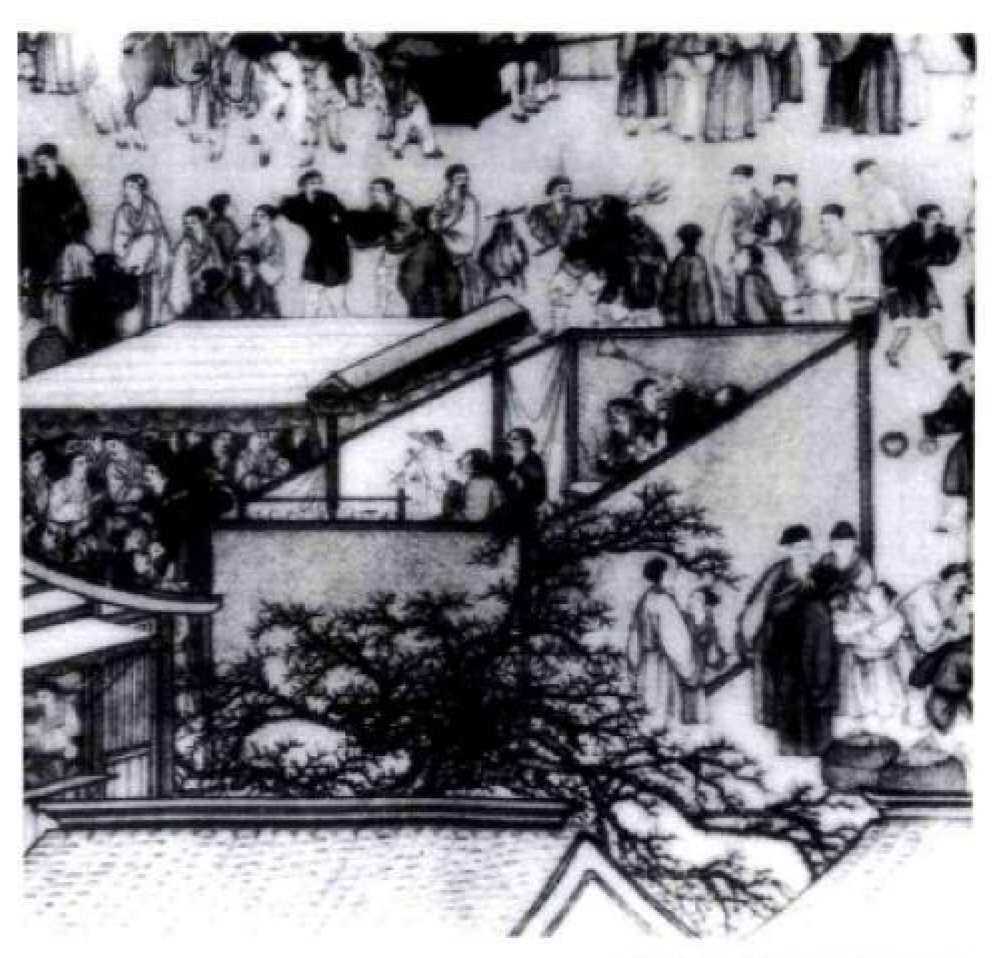




5·3·41 清《太平春市图》中的“肩担戏”

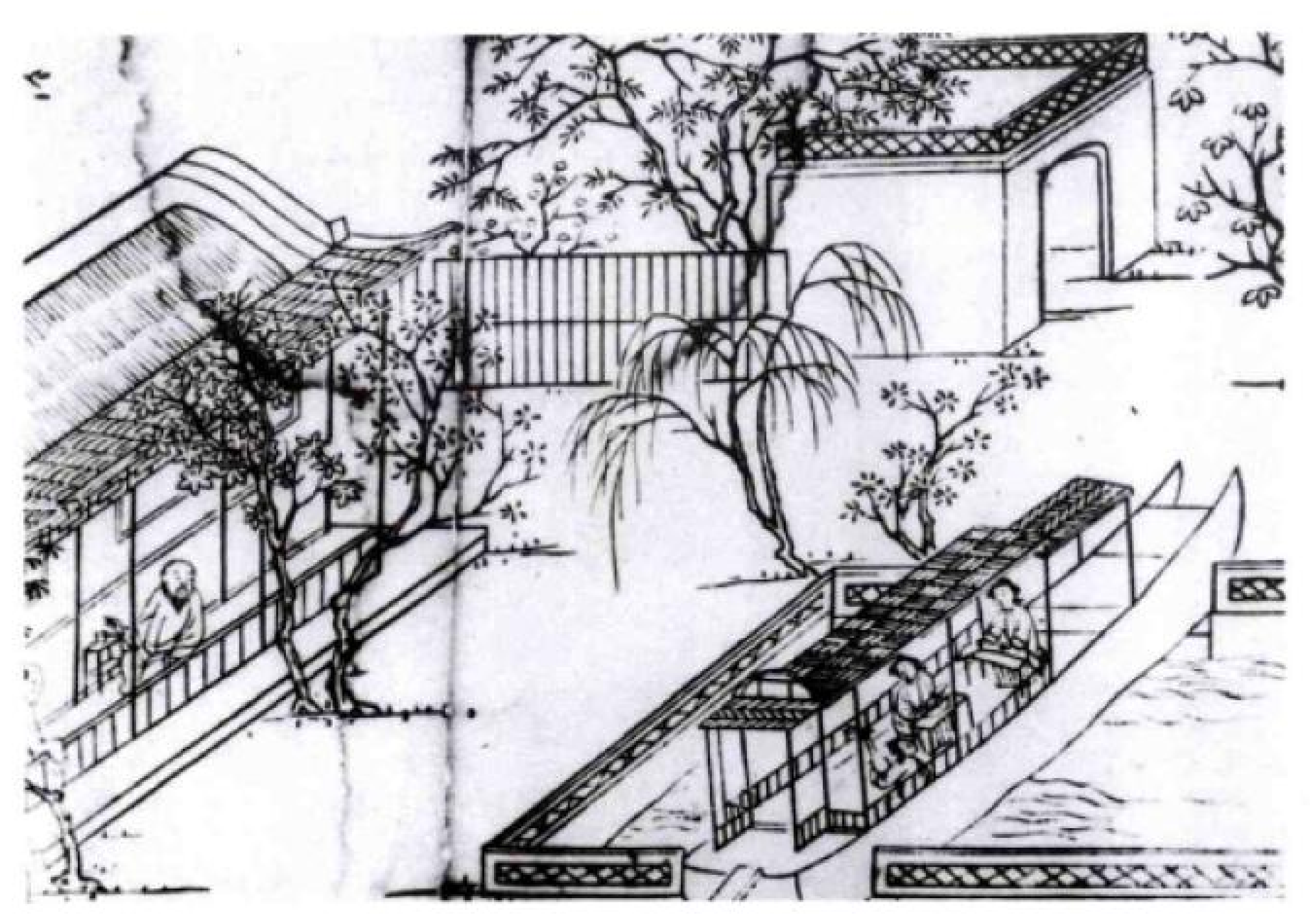


5·3·43　清皮影戏《猴王巡察》



5·3·42　清《庆丰图》中的皮影戏

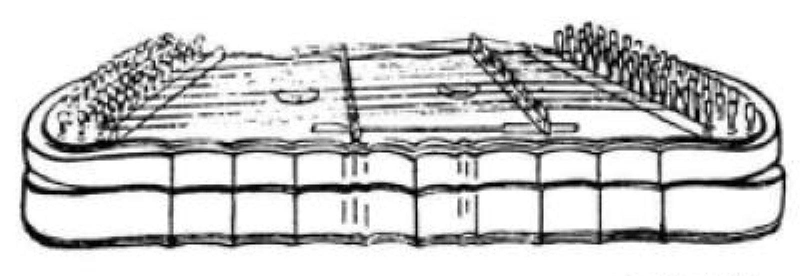
影戏，又称“皮影戏”，在北方也很流行。崇彝撰《道咸以来朝野杂记》载：“又有影戏一种，以纸糊大方窗为戏台，剧中人以皮片剪成，染以各色，以人举之舞。所唱分数种，有滦州调、涿州调及弋腔。”近代皮影戏音乐进一步发展，已形成专门唱腔、过门曲和器乐曲牌。乾隆五年（1740年）金昆、陈枚等绘《庆丰图》中有皮影戏演出场面（图5·3·42）。传世有清陕西皮影戏《猴王巡察》皮影人物一组（图5·3·43）。此为《西游记》的一出，是陕西泾阳县吴氏招选技艺高明的技工所制作。



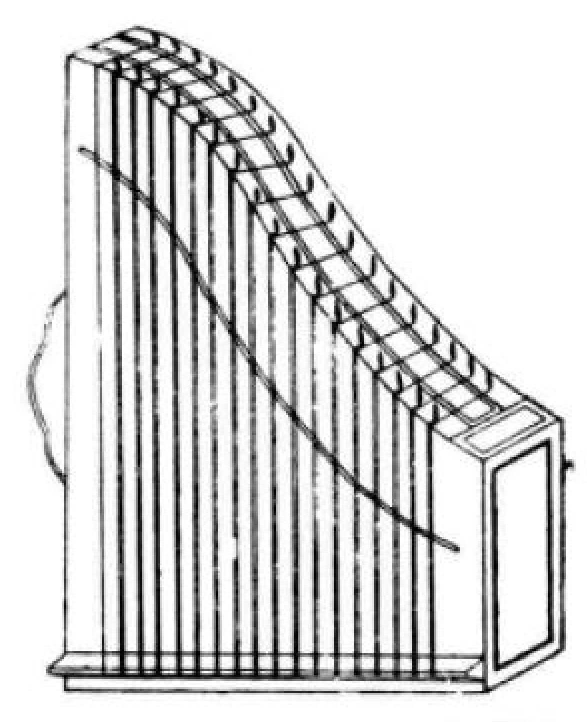
5·4·1 清《鸿雪因缘图记》中的扬琴演奏

4. 器 乐

明清时期流行的打弦乐器扬琴，常用于伴奏各种俗曲和弹唱类曲种。扬琴，又称洋琴，原是流行于西亚地区的古击弦乐器，明代传入我国（见清刊本《澳门纪略》）。清康熙年间李声振《百戏竹枝词》记述北京曾有扬琴伴奏弹词："四宜轩子半吴音，茗战何妨听夜深。近日'平湖'弦索冷，丝铜争唱打洋琴。"康熙至乾隆年间董伟业作《竹枝词》记述扬州地区以扬琴伴奏演唱俗曲："成群三五少年狂，抱得洋琴只一床，但借闲游寻夜乐，声声'网调'唱吾乡"（清李斗《扬州画舫录》："以下河土腔唱《剪靛花》，谓之'网调'"）。徐珂《清稗类钞》"花调"条："杭州有之，介乎摊簧、评话之间，以五人分脚色，用弦子、琵琶、洋琴、鼓板。""盲妹弹唱"条："广州有之，谓之曰'盲妹'，所唱为'摸鱼儿'，佐以洋琴。"这些记载说明清康熙、乾隆以来，扬琴已普遍流行于南北各地。清嘉庆年间，麟庆（1791～1846年）撰写、汪春泉等绘图的《鸿雪因缘图记》第二册有"同春听筝"一图（图5·4·1）。内容是麟庆与赵弁等人在河南开封"同春园"听曲。演奏的乐曲是《万里封侯》、《状元及第》、《美女思春》、《平沙落雁》等。图中三人所奏乐器为铜琴、筝、琵琶。铜琴即洋琴（扬



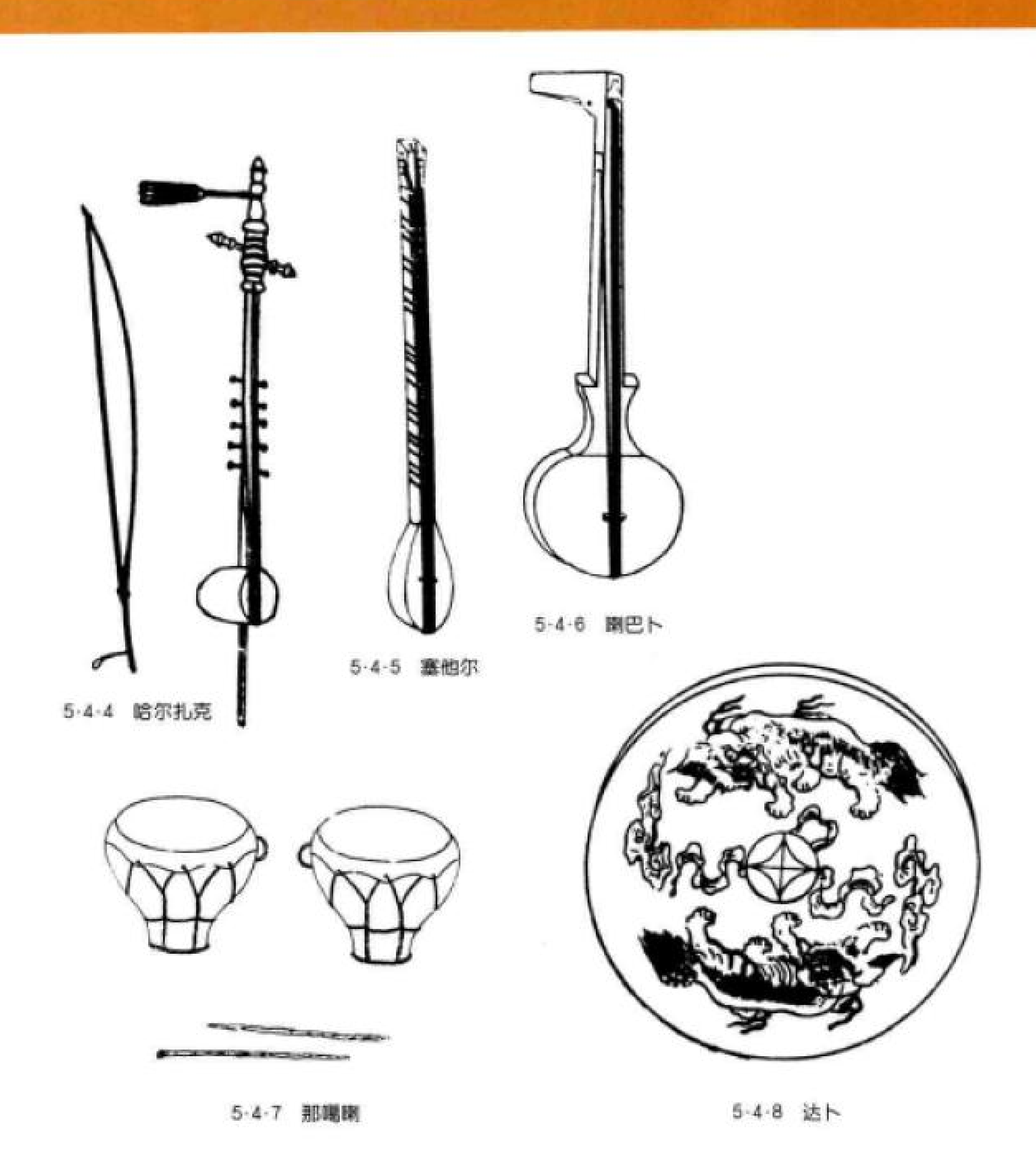
5·4·2 扬琴



5·4·3 瞎尔奈

琴）（图5·4·2）。此书文字记载："铜琴、刳木作匣，枯铜为丝，敲以细竹，俗称洋琴。"这是目前所知年代最早的扬琴图像。扬琴与筝一起演奏，在扬州清曲、河南琴书、山东琴书、榆林小曲伴奏中已有很长的历史。

新疆地区各民族擅长歌舞，并有丰富多彩、富于地方特色的乐器。清乾隆年间王芑孙《西陬牧唱词》记述了新疆的风土人情，其中一首："五旦双弦应和多，天方新唱阿摩诃，铁腔鼓里吹芦哨，珠鲁翻成朱鹭歌。"另一首："小雅诗传考牧篇，傑偶有唱谱新编，阿谁惯打鸡娄鼓，与我同挡马尾弦。"诗中涉及卡龙、铁鼓、皮皮（即巴拉曼，用芦苇制作哨嘴和管身的吹奏乐器）及各种马尾制或皮制琴弦的乐器。清同治年间萧雄曾作《听园西疆杂述诗》之一首："龟兹乐部超纷纷，调急弦调响遏云，忽听名呼胡拨四，不禁低首忆昭君。"萧雄自作注释，说当地风俗，迎年送日都有鼓吹乐，并考察过民间所用的各种乐器。提到这些乐器时说："琴弦粗宏，其为音也，苍凉而猛烈，殆亦塞上之风。"新疆各民族歌舞有悠久的历史，西域的《摩诃兜勒》曲曾传入中原。元代，新疆的大型套曲《木卡姆》也传入中原地区（《新元史·乐志》、元陶宗仪《辍



5·4·4 哈尔扎克

5·4·5 塞他尔

5·4·6 喇巴卜

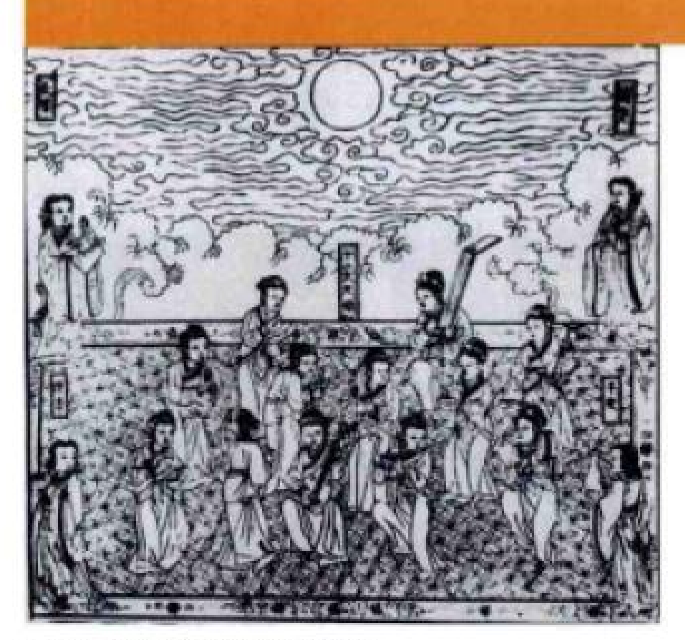
5·4·7 那噶喇

5·4·8 达卜

耕录》)。唐玄奘《大唐西域记》曾说当时的龟兹国“管弦伎乐，特善诸国”。明清以来的新疆歌舞则是龟兹等国乐舞的绵延和发展。清康熙以后，宫廷设有《回部乐》，专门表演新疆歌舞。乾隆三十一年(1766年)编成的《皇朝礼器图式》第八卷，记述了《回部乐》所用乐器。《清朝续文献通考》也绘有新疆地区的乐器，如苏尔奈(木唢呐)、哈尔扎克(艾捷克)、喀尔奈(卡龙)、塞他尔(萨他尔)、喇巴卜(拉布卜)、达卜(手鼓)、那噶喇(奴古拉鼓)等(图5·4·3～5·4·8)。

明清时期器乐演奏图像多有所见。如明宣德三年(1428年)所刻《佛母大孔雀明王经》插图中有乐队(图5·4·9)。右上方1人弹奏一小型琵琶，形似后世民间流传的柳琴，俗称为“金刚腿”。

明尤子求绘《麟堂秋宴图》中有3人演奏乐器(图5·4·10)，纵35厘米、横139.9厘米。图中胡琴为卷颈龙首，两弦。在琴杆上置有“千斤”，



5·4·9　明刻本佛经插图中的乐队



5·4·10　明《麟堂秋宴图》中的二胡演奏



5·4·11　明刻本《蓝桥玉杵记》婚礼鼓吹乐

为古代图像中系首次出现。其形制与今日的二胡相同。

明刻本传奇剧目《蓝桥玉杵记》插图中，有婚礼鼓吹乐队（图5·4·11）。所用乐器中有铜制吹奏乐器长尖、号筒。号筒，又称铜角。明王圻《三才图会》："古角以木为之，今以铜，即古角之变体。其本细，其末钜，本常纳于腹中，用即出之。"长尖，又称喇叭、先锋。该书记载："其制以铜为之，一窍直吹，身细，尾口殊敞。"长尖尾口多为直筒形。在河南、潮州等地区仍可见到尾口弯曲者。



5·4·12　明《圣母起居图》中的乐队

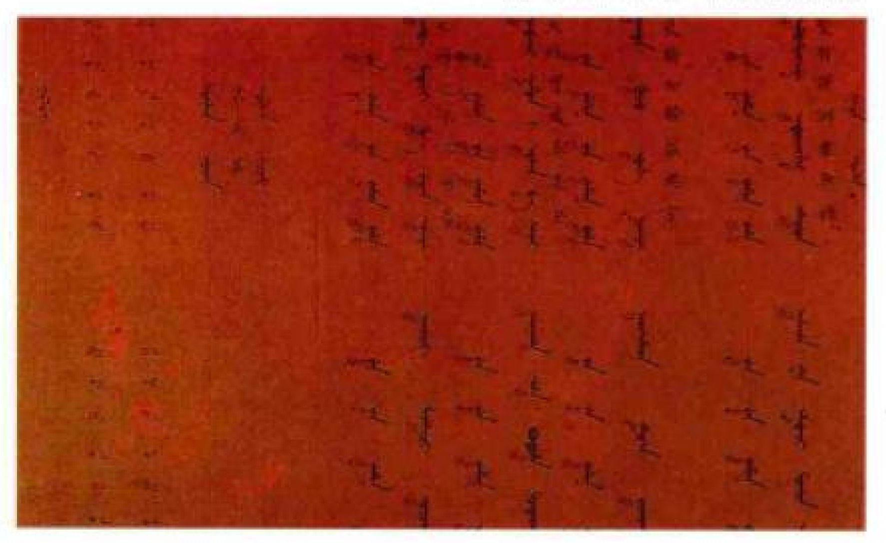
山西汾阳市圣母殿明壁画《圣母起居图》(局部,图5·4·12),全图纵286厘米、横340厘米,有一支女乐正在演奏,所持乐器有笙、琵琶、筝等,身姿各异,神态生动。此类器乐演奏图在宋元以来的寺庙壁画中多有所见,此为著名的明代壁画精品,其色泽鲜艳夺目,画面热烈而和谐。寺庙壁画从一个侧面反映着乐器的各种组合形式。

清画院人绘《塞宴四事图》,全图纵300.2厘米、横400厘米。图中有"什榜"乐队(图5·4·13)。此画描绘清乾隆皇帝(1736－1795年)在承德避暑山庄设宴时举行的四项活动:"诈马"(幼童赛马)、"相扑"(摔跤比赛)、"教駣"(套马驯马)和"什榜"(蒙古族音乐演奏)。"什榜"乐队成员10人,头戴宽檐红缨皮帽,身穿蓝色浅花蒙古族长袍,席地跪坐演奏。所奏乐器有笳、拍板、火不思、筝、口弦、琵琶、阮、双清、二弦、四胡等。"什榜"以器乐演奏为主,有时还有歌唱者。表演的乐曲有《君马





5·4·13　清《塞宴四事图》中的蒙古族乐队



5·4·14　清笳吹乐《君马黄》乐谱

黄》、《善哉行》等。此画上端乾隆御制诗："初奏《君马黄》，大海之水不可量，继作《善哉行》，'无二无虞，式榖友朋'。"据《清史稿·乐志》载，清宫廷所用蒙古族音乐有"笳吹"和"番部合奏"，此图所绘属"笳吹"乐。

《清史稿·乐志》记载了乾隆七年（1742年）所定大宴笳吹乐歌词六十七章，录有上述两曲的歌词，其曲谱载入《律吕正义后编》。现保存清内府黄折抄本笳吹乐《君马黄》等满文、蒙文、汉文三体合写的乐谱（图5·4·14），工楷精缮，工尺谱用朱笔点节拍。



5-4-17 清《岁晚宴乐图》局部

5-4-16 清《岁晚宴乐图》



5·4·15 西藏布画《大昭寺》奏乐图

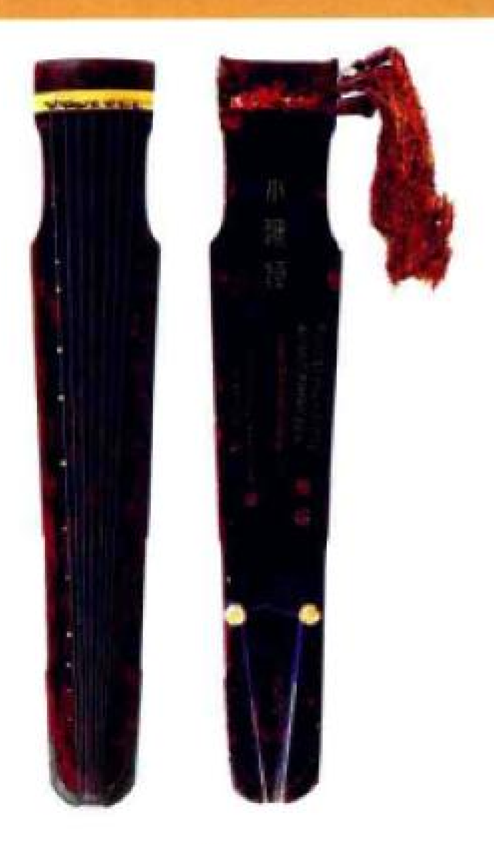


5·4·18 清杨柳青年画《庆赏元宵》吹打乐

西藏清代布画（彩缎装裱的卷轴画）《大昭寺》奏乐图（图5·4·15）。大昭寺位于拉萨市中心，画面是大昭寺举行一年一度的祈愿法会时，寺前的奏乐场面 。数名喇嘛演奏神鼓、大钹、海螺等乐器。

清张藻绘《岁晚宴乐图》（图5·4·16—5·4·17），纵141.2厘米、横78.5厘米。所绘为江南民间欢度春节的情景。画面中部二层阁楼上有5人演奏，所用乐器有鼓、钹、锣、小汤锣、喇叭，表现除夕的喜庆气氛。

清光绪二十九年（1903年）著名绘画艺人高荫章（1835—1906年）所绘年画《庆赏元宵》（图5·4·18），纵68厘米、横151厘米。画元宵节夜晚，民间张灯结彩，一群儿童敲锣打鼓，庆赏佳节。画面题词："金吾不禁逐年新，鼓吹升平共闹春，最好家家饶乐趣，买灯三日更欢欣。"画面反映民间吹打乐的一种演奏形式。



5·4·19　明琴"小递钟"



5·4·20　清琴"残雷"

明代传世琴，有"小递钟"琴（图5·4·19），长120厘米、肩宽19.8厘米、尾宽12.7厘米。仲尼式。原黑漆，后加朱漆修补，牛毛断纹。背面龙池上方刻篆书"小递钟"；右刻隶书铭文："峄阳良材，雅中风律。空山有人，呼之欲出。养之以和，守之以一。海上遗音，退藏吾室。"其下有"孙晋斋同赏"、"景其濬"印。此琴曾由北京琴家郑颖荪、汪孟舒珍藏。

清代传世琴，有"残雷"琴（图5·4·20），长119.8厘米、肩宽19.3厘米、尾宽13厘米。落霞式。髹黑色光漆。背面轸池下方刻魏体书"残雷"，其下刻"破天一声挥大斧，干断柯折皮骨腐。纵作良材遇已苦，遇已苦，呜咽哀鸣莽终古"。款题"谭嗣同作"。此琴为清末爱国志士谭嗣同监制。



5·4·21　明张路《听琴图》

明清两代弹琴之风更为盛行，有虞山、广陵等琴派，严澂、徐青山、徐常遇、徐祺、吴灴等琴家，并有众多琴书、琴谱刊印。琴在文人生活中未尝须臾分离。明张路绘《听琴图》（图5·4·21），全图纵31.4厘米、横61厘米。画面2人相对而坐，1人弹琴，右手指在琴弦上拨弹，运指自如，动感颇强；另1人聚精会神、洗耳聆听，生动传神。

清代乾隆、康熙皇帝以好琴著称。乾隆藏琴甚丰，著有《乾隆御题琴谱册》。北京琴家査阜西先生（1895～1976年）珍藏残存的10页



5·4·22 《乾隆御题琴谱册》封面



5·4·23 《乾隆御题琴谱册》"大雅"琴



5·4·24 《乾隆御题琴谱册》"九霄鸣琚"琴

（图5·4·22～5·4·24），黄绫镶边，长33厘米、宽22厘米。册页中每琴都记载其形制特征，并逐一品评、编号，另置琴匣保存，琴匣内刻乾隆御题诗文。上海琴家樊伯炎先生（1912～2001年）珍藏宋琴"松石间意"与乾隆御制琴匣一件，匣刻隶书："宋制松石间意，大清乾隆辛酉年（1741年）装。"琴匣头部侧面刻"头等二十号"。匣盖内壁刻乾隆御书（图5·4·25～5·4·27）。辽宁博物馆珍藏《九霄环佩》琴，靠近琴头的侧墙外刻隶书："响泉韵磬"，下题"乾隆御赏"及篆书"几暇临池"闲章一枚。随琴有乾隆御制琴匣，匣盖刻："宋制九霄环佩，大清乾隆辛酉年（1741年）装"，琴匣头部刻"头等十八号"（图5·4·28～5·4·29）。



5·4·25 “松石间意”琴及琴匣

5·4·28 “九霄环佩”琴及琴匣

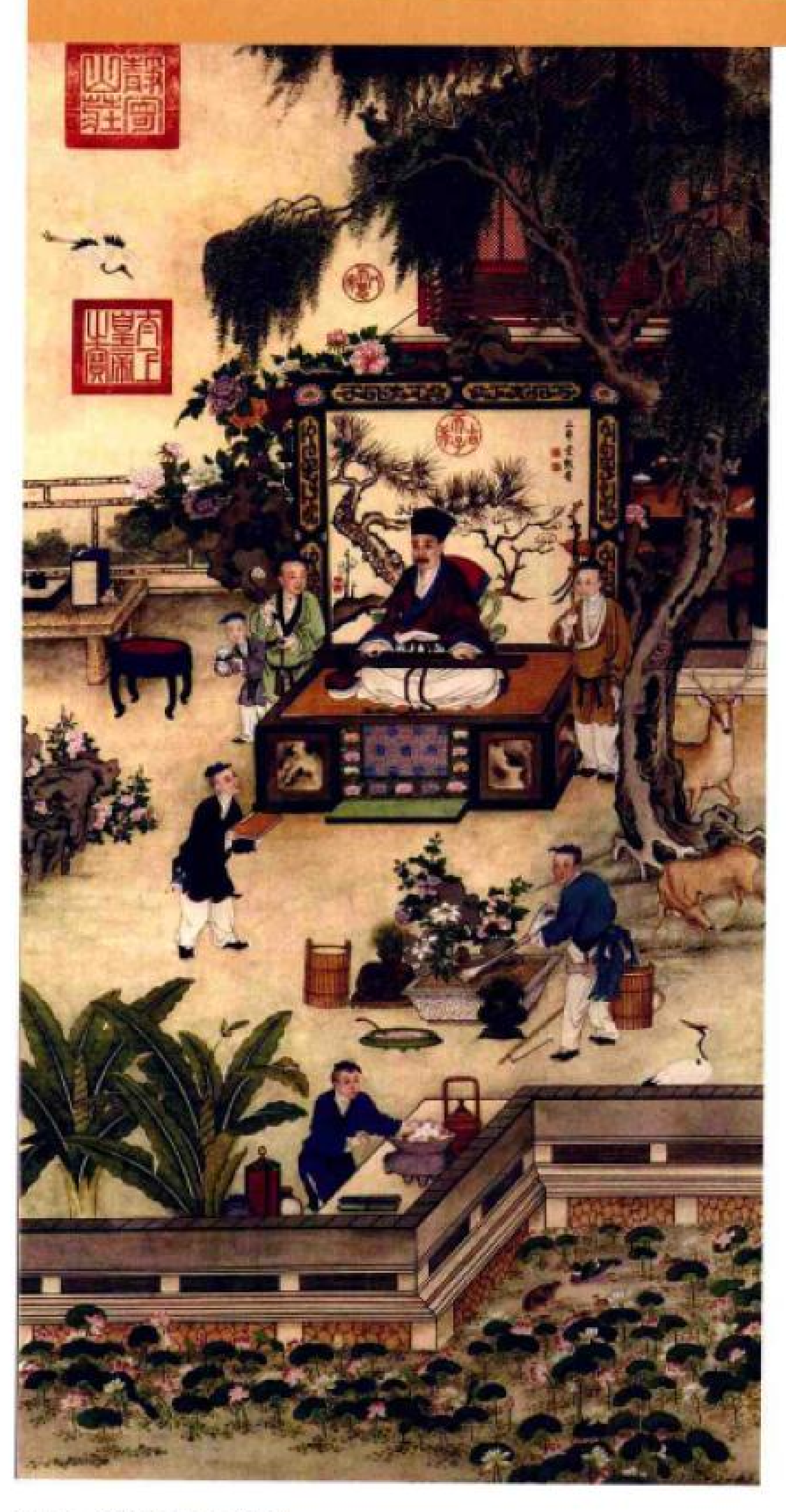
古錦囊韜龍门琴米芾久
歇霹靂音与将伯牙移情
手爲余一寫山水心
乾隆壬戌御賞并題

5·4·26 “松石间意”琴乾隆题诗

5·4·27 “松石间意”琴匣乾隆题诗

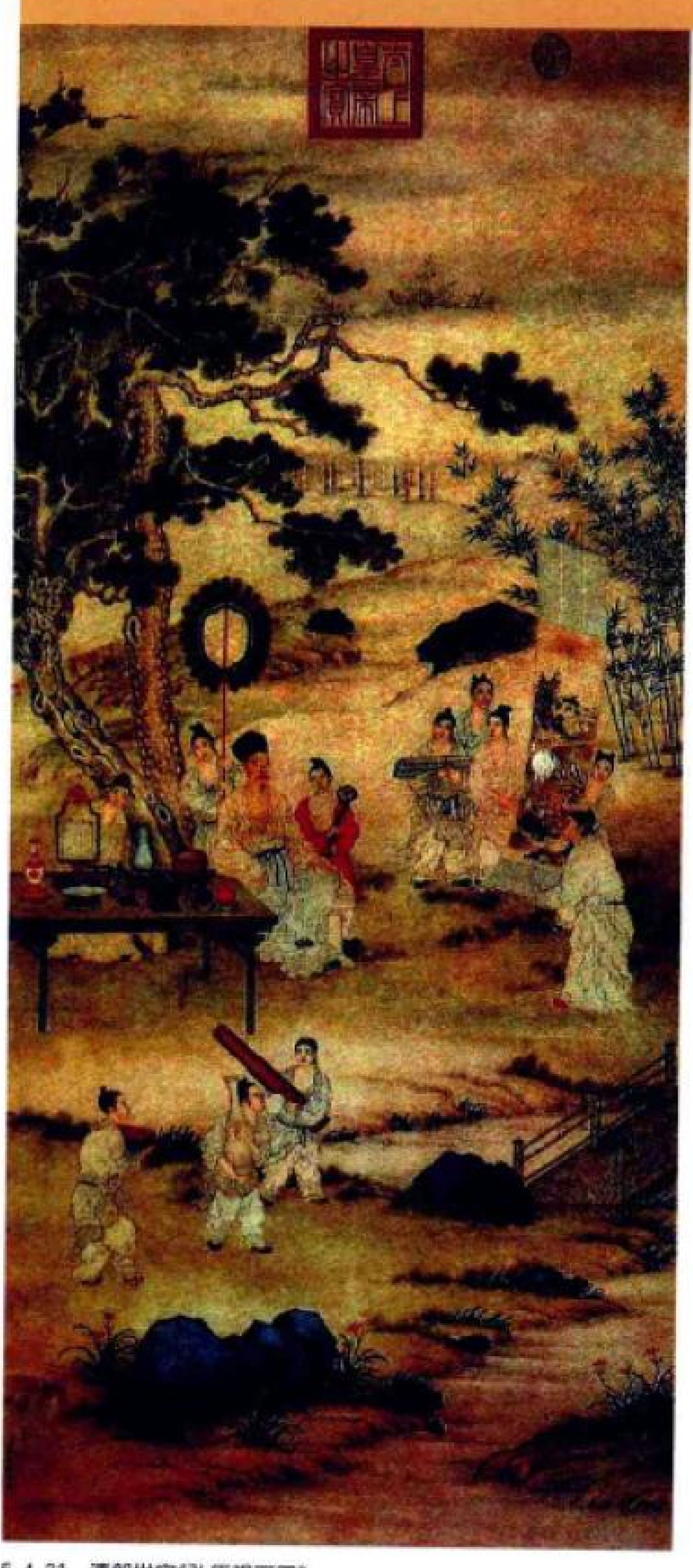


5·4·29 “九霄环佩”琴乾隆题款



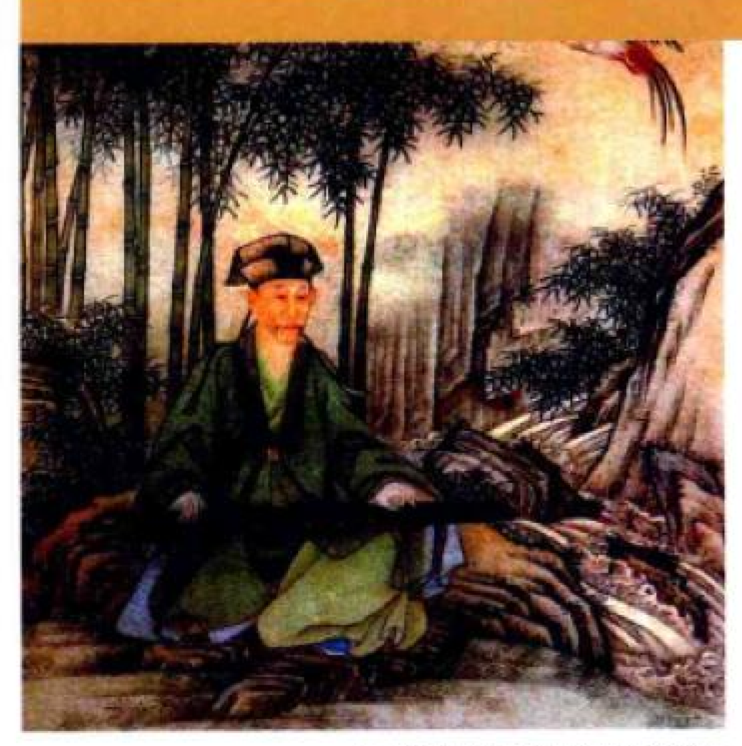
5-4-30 清《弘历薰风琴韵图》

《弘历薰风琴韵图》(图5-4-30)，清人绘。纵149.5厘米、横77厘米。画中乾隆帝端坐正中平台上抚琴，左侧侍者持如意，右侧侍者执杖，上挂吉祥物葫芦。另有4名侍者或端茶、奉书，或灌浇花卉、捡选鲜桃。前方池塘荷花盛开，有一对鸳鸯嬉戏。画面色彩浓艳，表现弘历附庸风雅的闲情逸趣。清宫旧藏中还有一幅《乾隆帝观荷抚琴图》也表现此类内容。



5·4·31　清郎世宁《弘历观画图》

清郎世宁绘《弘历观画图》（图5·4·31），纵136.4厘米、横62厘米。画面绘乾隆皇帝弘历坐在夏日浓荫之下，观看丁观鹏所画《洗象图》，下方有童子双手抱一琴正向小桥走来，也是要供乾隆观赏或弹奏的。此画笔墨工细有致、设色明丽、意境开阔。



5·4·32 清高其佩《胤禛行乐图》弹琴



5·4·33 清禹之鼎《幽篁坐啸图》

清高其佩绘《胤禛行乐图》(图5·4·32)，共14幅，每幅纵34.9厘米、横31厘米。描绘雍正皇帝胤禛行乐之事，包括雍正身着古装、道装、佛衣、戎装等服饰进行各种活动。此幅为“弹琴”，雍正在翠竹流水之景色中弹琴自娱。清禹之鼎《幽篁坐啸图》(图5·4·33)，全图纵36厘米、横77厘米。描绘竹林中一逸士高人，独坐在铺有裘皮的磐石上，横琴未弹若有所思的神态。右上侧有王维诗一首烘托画意：“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”画面在寂静幽篁的背景之中，抚琴以抒发情怀，表明琴在文人生活中的重要位置。有学者认为画中主人公是清代诗坛领袖渔洋山人王世祯。此为表现幽静题材的精品画作。

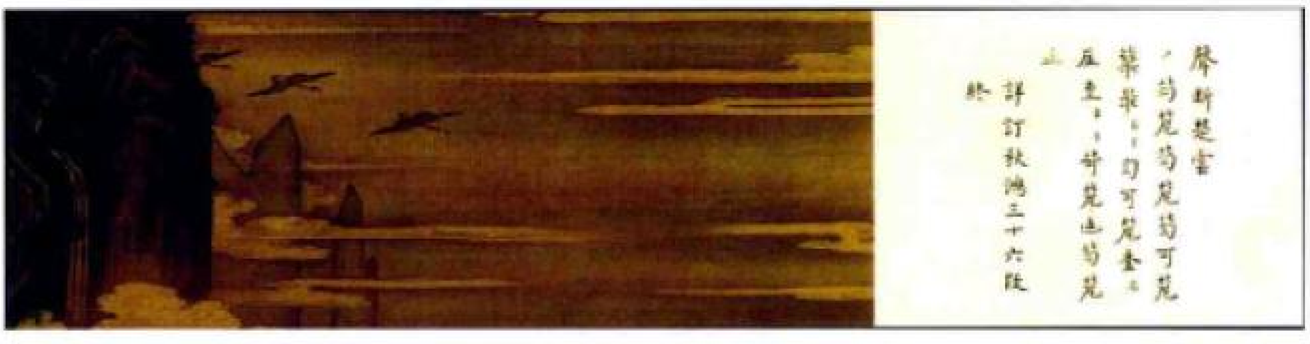


5·4·34 清宫旧藏《秋鸿琴谱》封面

《秋鸿琴谱》(图5·4·34～5·4·36)清宫旧藏，共四册，封面题楷书《琴谱》，其下注序号"平、沙、落、雁"四字。为绘画与曲谱的合装本。曲谱按段落标题，旁绘绢本水墨工笔画。最后一页上方钤"乾隆御览之宝"印玺。此谱可能是明代浙派琴家徐和仲于明初洪武年间(1368～1398年)进献宫廷的，传世琴谱约150余种(据《琴曲集成》)，这是仅存的一部绘画琴谱，尤为珍贵。



5·4·35 《秋鸿琴谱》"怀北"



5·4·36 《秋鸿琴谱》"声断楚云"



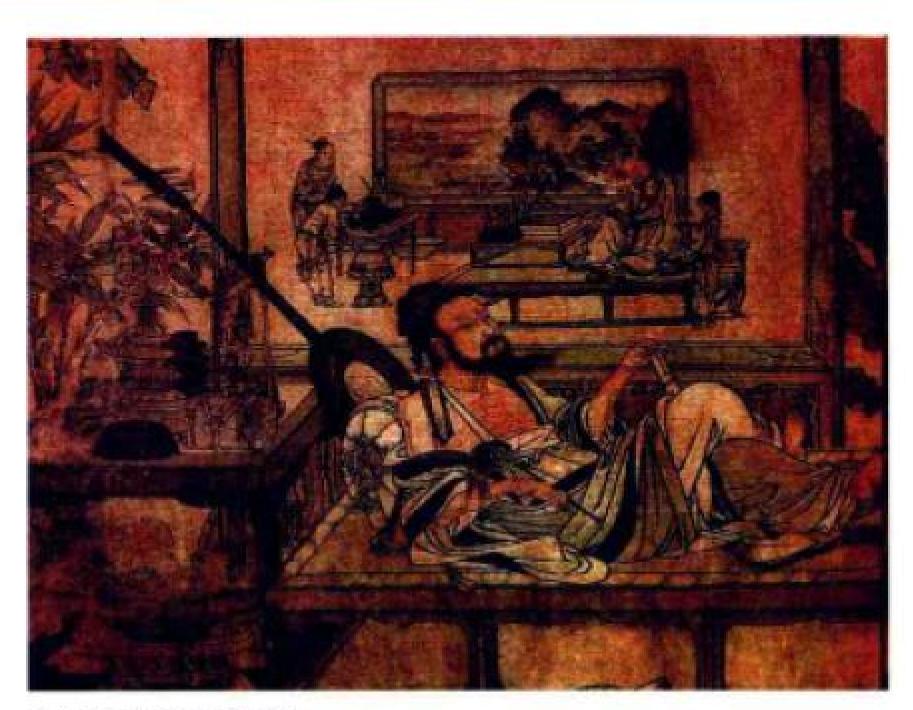
5·4·37　明"壁虎龙纹琵琶"

5·4·38　清"黑漆云龙纹琵琶"

著名琵琶艺术家、中国音乐学院杨大钧教授（1912～1987年）曾珍藏明代壁虎龙纹琵琶一件（图5·4·37）。长100厘米、最大腹宽28.3厘米。四相十品，面板不设捍拨，可知是用手指弹奏的。缚手象牙制，镂刻二龙戏珠花纹，背面雕刻海水江崖及壁虎龙花纹。面板上有两个凤眼，尚保存唐代曲颈琵琶的遗制。杨大钧先生还珍藏清代黑漆云龙纹琵琶一件（图5·4·38）。长98厘米、最大腹宽27厘米。四相、十品。通体髹黑漆，饰云龙纹。传世琵琶极少，保存如此完好者更属罕见。两器均为不可多得的稀世珍品。



5·4·39 清阮



5·4·40 元刘贯道《消夏图》



5·4·41 明杜堇《宫中图》弹阮

北京琴家汪孟舒先生曾珍藏清代阮一件（图5·4·39），长117厘米、圆形音箱，直径38厘米。四轴、四弦、八品，两侧相邻两弦各为一组，每组调为同度音。琴头为长矛形。五代阮郜《阆苑女仙图卷》（参见图3·1·48）、宋代李嵩《听阮图》所绘阮与此阮形制相近。元刘贯道《消夏图》（局部，图5·4·40），全图纵30.5厘米、横71厘米。绘阮咸袒胸斜歪于榻上，其背后置一阮。明杜堇《宫中图》（图5·4·41），画面上3个妇女倾听两宫伎演奏，1人低头弹阮，1人席地鼓琴，神色悠闲自若。原画是一长幅画卷，内容都是宫廷习见的日常活动，表现宫闱生活的某些侧面。此画卷似摹自五代周文矩《宫中图》，又融汇了作者自己的创作手法，墨色清淡、笔意流畅。清刘彦冲绘《听阮图》（局部，图5·4·42），全图纵20.7厘米、横78.1厘米。1女子弹阮，1男子屈膝坐在大型石面一圆形蒲团上，正侧耳倾听。画面背景空灵虚幻，有脱俗之意境。清任熏绘



5·4·42 清刘彦冲《听阮图》



5·4·43 清任熏《瑶池霓裳图》弹阮

《瑶池霓裳图》(局部，图5·4·43)，全图纵243.5厘米、横122.2厘米。瑶池仙境之中，有仙乐袅袅而来，其中1女子弹阮。上述优秀传世画作中都有弹阮者，阮的头部都以长矛形为饰，这可能是唐代以来阮的固定形制。



5·4·44 明竖箜篌



5·4·47 明杜堇《宫中图》弹竖箜篌



5·4·45 仿制竖箜篌

北京琴家郑颖荪曾珍藏明代竖箜篌一件（图5·4·44），或名小箜篌、角形箜篌。《清朝续文献通考》绘有图像。高80厘米、底长23.5厘米、宽5.5厘米，形如半边木梳，音箱在角形曲木内侧掏空，蒙以桉桃木薄板而成，音箱下端镶蝴蝶形骨饰。角形曲木两侧雕刻对称的凤凰、云头和花卉纹饰，并刻楷书"欸乃"2字。是目前所知年代最早、保存完好的竖箜篌实物。著名京剧表演艺术家程砚秋曾珍藏近代仿制竖箜篌一件（图5·4·45）。花梨木制，高137厘米、底长47.5厘米、宽12厘米，底部为窄匣形音箱，两侧蒙桐木板。顶部开两个由五枚金钱眼组成的音窗，角形曲木上置弦轴23个，可张弦23根。弦下端系于音箱右侧下方的23个紫檀木缚弦上。通体髹红漆，描绘金色双龙戏珠、龙纹、云纹等图饰，外形美观高雅。可置于桌上，双手抱弹。此器虽系仿制，但对箜篌的研究、复制有宝贵的借鉴意义。明仇英《人物故事图》（图5·4·46），纵41.4厘米、横33.8厘米。右上方有1人弹竖箜篌。此画是仇英工笔重彩人物画的代表杰作，着色绚丽清雅，富有生活气息。明杜堇《宫中图》（图5·4·47），有4宫伎合乐，1人弹竖箜篌、1人执拍板、1人吹排箫、1人吹笛，左侧1人端坐倾听。两幅画为我们提供了此时期精美的竖箜篌演奏图。



5-4-46　明仇英《人物故事图》弹竖箜篌



5·5·1　明《入跸图》中的骑马鼓吹乐队

5．宫廷音乐

明清宫廷音乐为祭祀、朝会、宴飨、巡幸所设，是鼓吹乐之一种，清代称《铙歌乐》。《明史·乐志》："明代之制作，大抵集汉唐宋元之旧，而稍更易其名。"明人绘《入跸图》中有奏乐马队（图5·5·1）。全图纵92.1厘米、横3003.6厘米。此画面共10人，持奏拍板、横笛、乳锣、铛铛、钹、扁鼓等，为随军护卫。传世有明代骑马乐俑一件（图5·5·2），高31.4厘米。乐俑身穿圆领无袖黑色长衣，头戴卷檐高帽，双手持钹对击。其形象装束与画面上的演奏者相似。明人绘《出警图》中，有一奏乐马队（图5·5·3），持奏乐器有唢呐、扁鼓、号筒、横笛、乳锣、铛铛、拍板等，也是一队随军护卫。在此图画面上，与陆上护卫相呼应，河中则有阵容庞大的船队，以奏乐仪仗船作为前导，所奏乐器有大鼓、大乳锣、钹、云锣、横笛等（图5·5·4）。传世有明代绿黄玻璃釉乐俑6件（图5·5·5），高19.7～20.5厘米。持奏唢呐、鼓、角等乐器。另有单独的明代击鼓、吹管乐俑2件(图5·5·6—5·5·7)，高21.3厘米、21.1厘米。装束与前者稍异，都应是王公大臣出行仪仗中的奏乐者。



5·5·2　明骑马击钹乐俑



5·5·3　明《出警图》中的骑马鼓吹乐队



5·5·4　明《出警图》中的船队鼓吹乐队



5·5·5　明持唢呐等乐俑

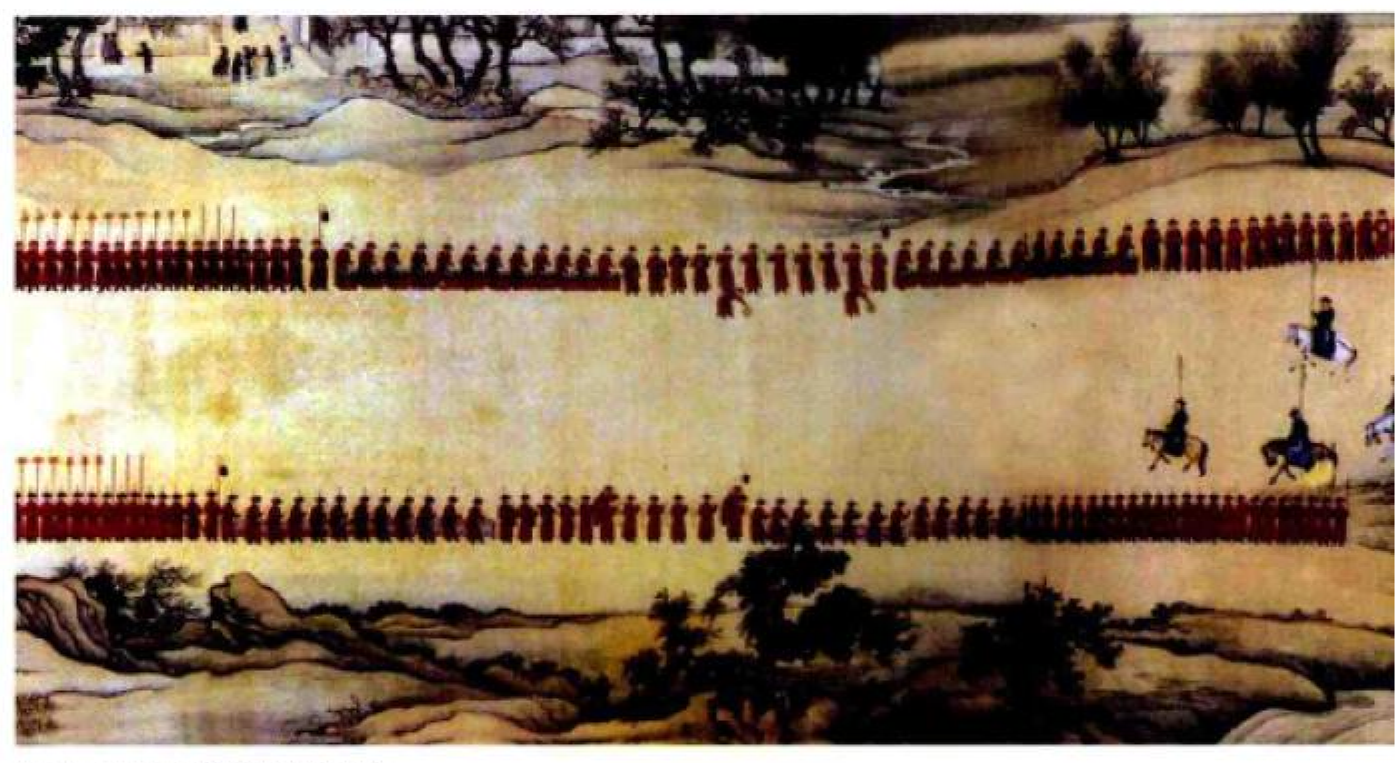




5·5·6 明击鼓乐俑



5·5·7 明持管乐俑



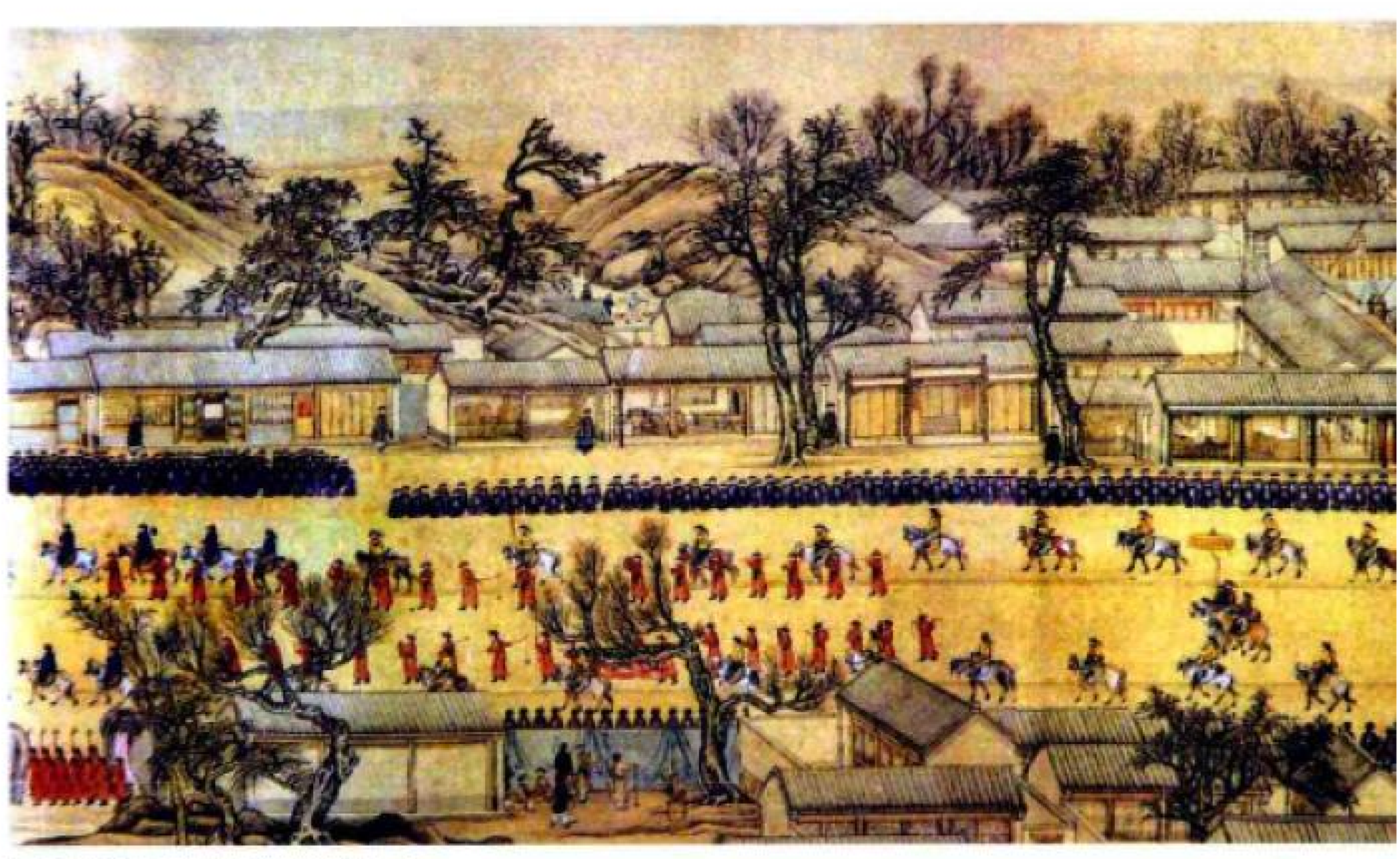
5·5·8 《康熙南巡图》中的仪仗乐队

清代宫廷音乐，尤为繁杂，依不同使用场合，规定了更多的组合与演奏形式，分为《中和韶乐》、《丹陛大乐》、《清乐》、《卤簿乐》、《筵宴乐》等。随着疆域的不断扩展和礼仪的需要又增设了《蒙古乐》，包括《笳吹》、《番部合奏》、《回部乐》、《准部乐》、《番乐》、《瓦尔喀乐舞》、《高丽国俳》、《庆隆舞乐》等。其中以用于祭祀、宴飨的《中和韶乐》、《卤簿乐》地位最高。皇帝在宫廷内外举行重大活动之后，常常召令画家把活动经过用图画形式记录下来，其场面盛大、宏伟壮观、卷帙浩繁 。这些作品以绢本、纸本，或两者兼用绘制，有的至今保存完整，有的已散佚不全，甚至大部流失。如下图像便是宫廷画家们为我们留下的与宫廷音乐相关的珍贵写实画面。

《康熙南巡图》第1卷（局部，图5·5·8），全卷纵67.8厘米、横1555厘米。王翚等绘。康熙皇帝（1662~1722）在位巡视江南，这是第2次回京(1689年)后，召集画家绘制的，本图描绘康熙起驾出宫，文武百官相送，由永定门起，直画到南苑。这是



大驾卤簿乐队，属规格最高的迎送仪式。乐队是仪仗中重要的组成部分，所用乐器：大鼓48面、杖鼓4面、板4串、龙头笛12支、金（锣）4面、画角24支、金钲4面、小铜角8支，总计122人。分两队列于路边两侧，以红灯3对穿插在乐队之中。演奏时金鼓齐鸣，威武壮观，有人谓其为“羽骑风驰出北京”。



5·5·9《乾隆南巡图》中的仪仗乐队(一)

《乾隆南巡图》第1卷(局部,图5·5·9)。共12卷,纵68.6厘米,总横15417.8厘米,是中国绘画史上罕见的长篇巨制。徐扬绘,描写清高宗弘历于乾隆十六年(1751年)首次南巡,经过直隶(河北)、山东、江苏、浙江数省的沿途情景。本图是出宫后,走正阳门、西河沿、宣武门、广宁门(今天安门)。乾隆皇帝乘马缓行,前有乐队、象队、仪仗队,文武百官跪地送行。乐队约30人,计小铜角4、大铜角4、戏竹2、导迎鼓2(2人抬鼓、1人击奏)、云锣4、管子2、龙头笛4、笙4。两两相对,奏乐前行。

《乾隆南巡图》第2卷(局部,图5·5·10)。绘乾隆皇帝经过德州时的情景。德州城内悬灯结彩,路口设香案,高搭彩牌楼。图中八角长亭前有两组乐队。右方6人,演奏三弦、胡琴、琵琶、笙等。左方6人,演奏钹、提锣、横笛、铜锣等。柳树林间,有8名幼童,头梳双髻,粉衣绿裤,腰束红带,足穿红鞋,一字排开,演奏云锣、横笛、扁鼓、拍板、钹、木鱼、三弦、小锣等。地方官员跪拜迎驾。



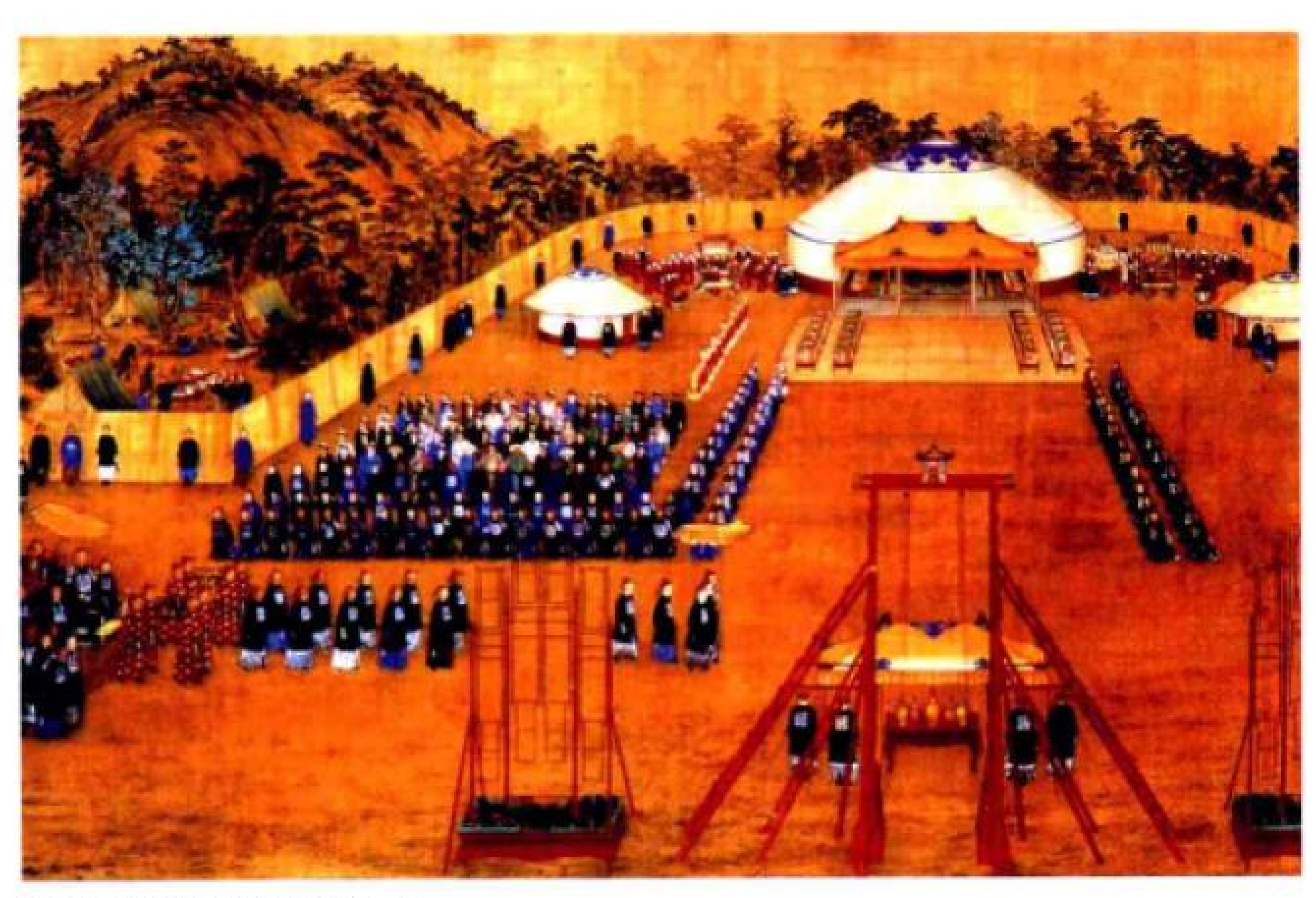


5·5·10《乾隆南巡图》中的仪仗乐队（二）



5·5·11 《慈宁燕喜图》中的“中和韶乐”

《慈宁燕喜图》(图5·5·11)，共8开，每开纵97.5厘米、横161.2厘米。清高宗弘历于乾隆十六年(1751年)为其母崇庆皇太后六十大寿举行庆典。画面是乾隆皇帝在慈宁宫筵宴上亲自捧觞上寿，殿前西檐下设中和韶乐，乐器有编钟、建鼓等。



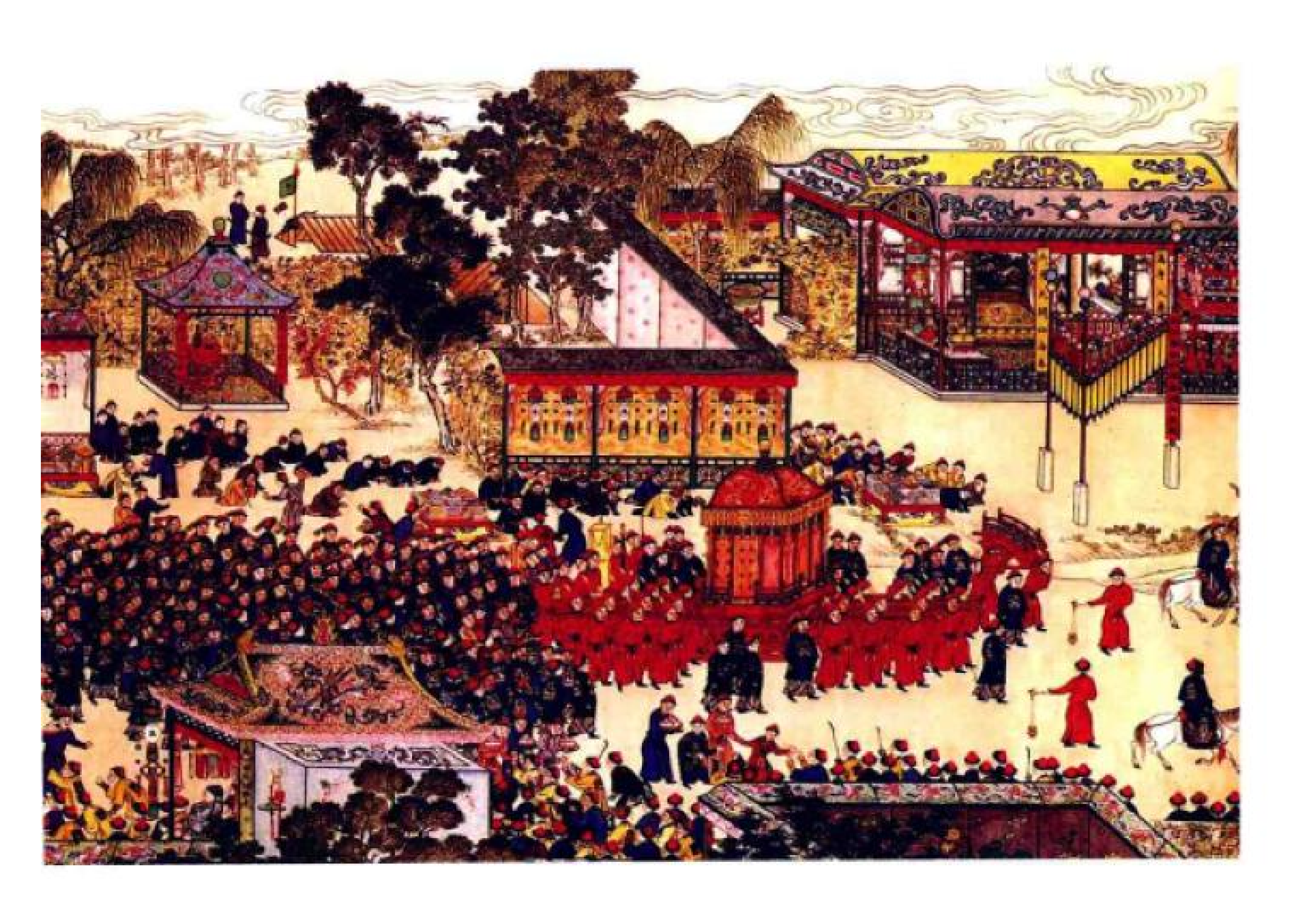
5·5·12 《万树园赐宴图》中的仪仗乐队

《万树园赐宴图》（图5·5·12），纵221.2厘米、横419厘米。郎世宁等绘。郎世宁（1688－1766年），意大利人，康熙五十四年（1715年）来华，直至乾隆朝，以画艺供奉内廷。本图描绘清高宗弘历于乾隆十九年（1754年）夏在承德避暑山庄万树园设宴招待蒙古族杜尔伯特部首领时的情况。中央大圆帐篷两侧设中和韶乐，演奏乐器的众多乐工各就其位，文物百官在帐前两边行跪拜礼。这是皇帝举行国宴的盛大场面。



5·5·13 《万寿点景图》中的鼓吹乐

《万寿点景图》(局部，图5·5·13)，全图纵65厘米，横2778厘米。清高宗弘历于乾隆十六年（1751年）为崇庆皇太后祝寿时，自清漪园到西华门沿途设有点景。画面右侧是皇太后所乘的金辇，其后为扈从官员。左侧街道两旁设亭阁，亭内各有数人奏乐，所用乐器有大鼓、大钹、大铜角、小铜角等，系出行时所用的鼓吹乐。





5·5·14 《紫光阁赐宴图》中的仪仗乐队

《紫光阁赐宴图》姚文瀚绘，全图纵45.8厘米、横486.5厘米。画的是清高宗弘历皇帝于乾隆二十六年（1761年）正月，重修的中南海紫光阁落成，在阁内举行盛大宴会，款待外藩使节和王公大臣的情景。会场设在紫光阁前空地上。中南海岸边有仪仗队排列在御路两侧，紫光阁内外及宴会场地南端设3组乐队。这是仪仗队前的乐队（图5·5·14），两行乐工所持乐器相同，从前往后为戏竹1、锣3、钹1、导迎鼓1、笙3、龙头笛2、云锣2、小铜角6、大铜角4。中南海冰面上表演冰嬉技艺以助兴。





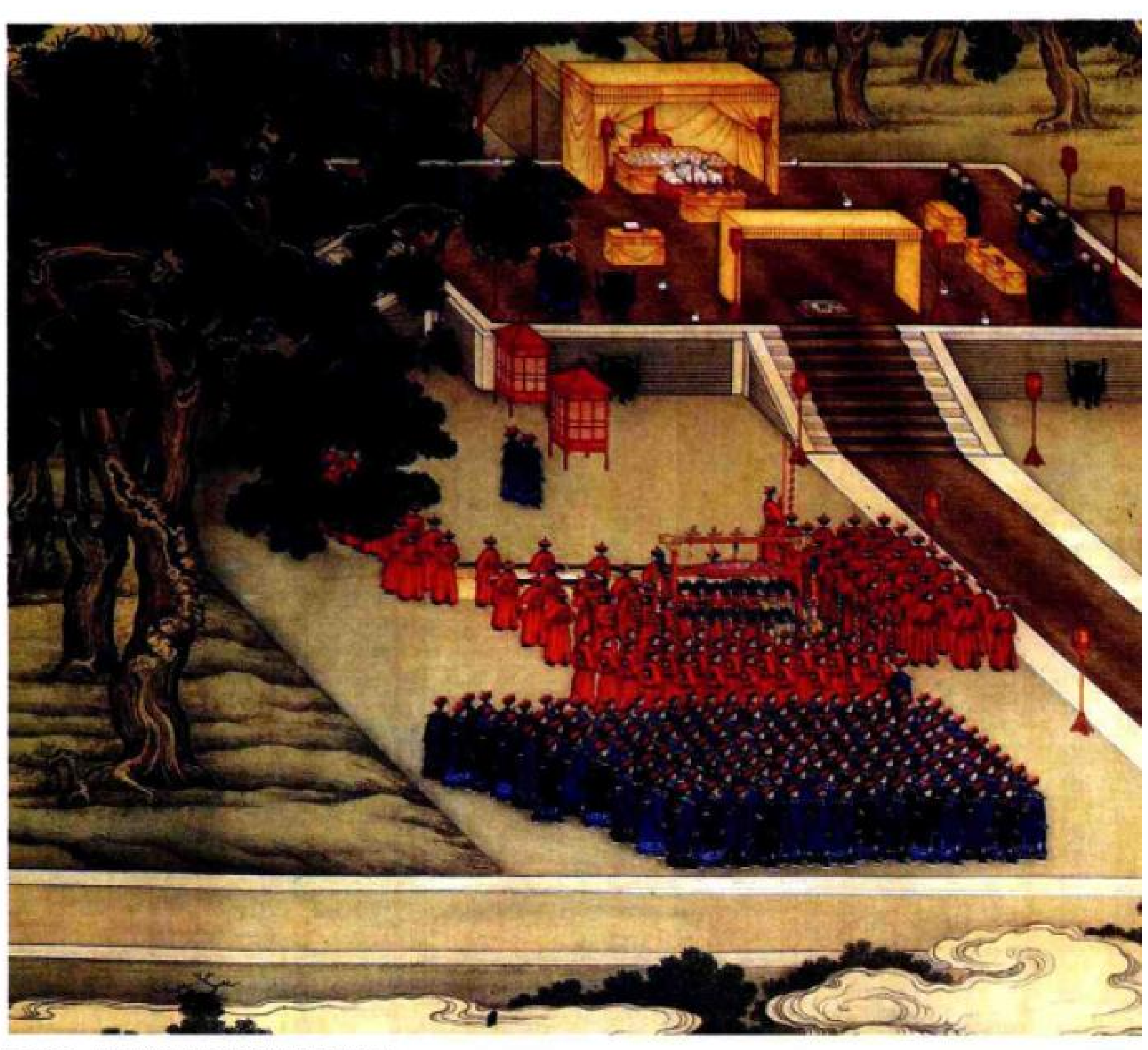
5·5·15 《紫光阁赐宴图》中的"中和韶乐"

紫光阁前中和韶乐（图5·5·15）。在紫光阁前檐下东西两侧，设中和韶乐。所奏乐器由于被遮挡，不见全貌，东侧有镈钟、编钟、建鼓等；西侧有特磬、编磬、瑟等。乾隆皇帝在阁内面南而坐，空地用黄色帏帐围住，阁前两侧分置小案，赴宴者跪坐餐。筵宴乐中有蒙古乐队（图5·5·16），设在广场东侧，其中乐官1人、乐工11人。所持乐器，前排左起：胡笳、筝、琵琶、火不思、拍板；后排：月琴、提琴、胡琴、云锣、双清等。



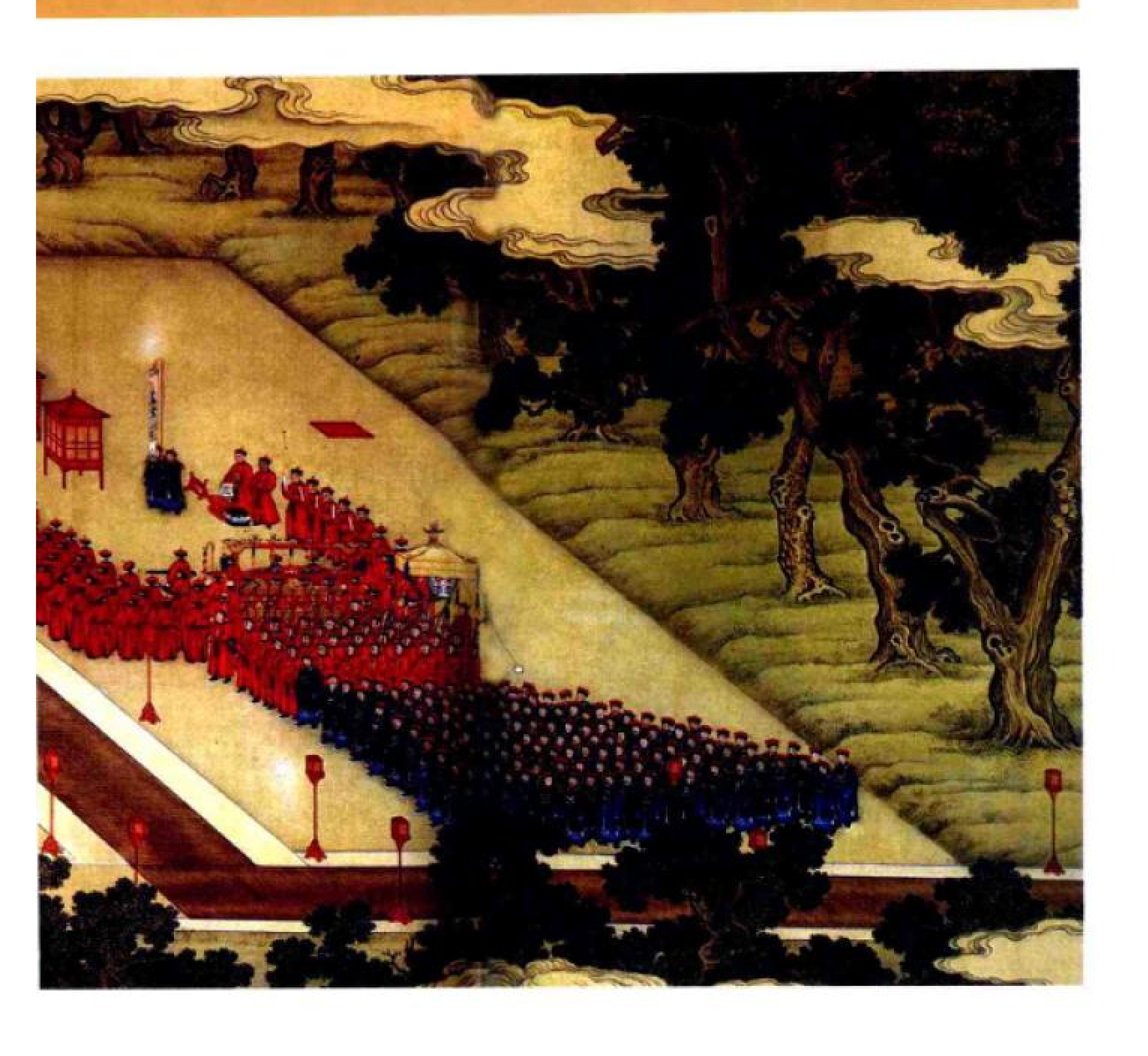


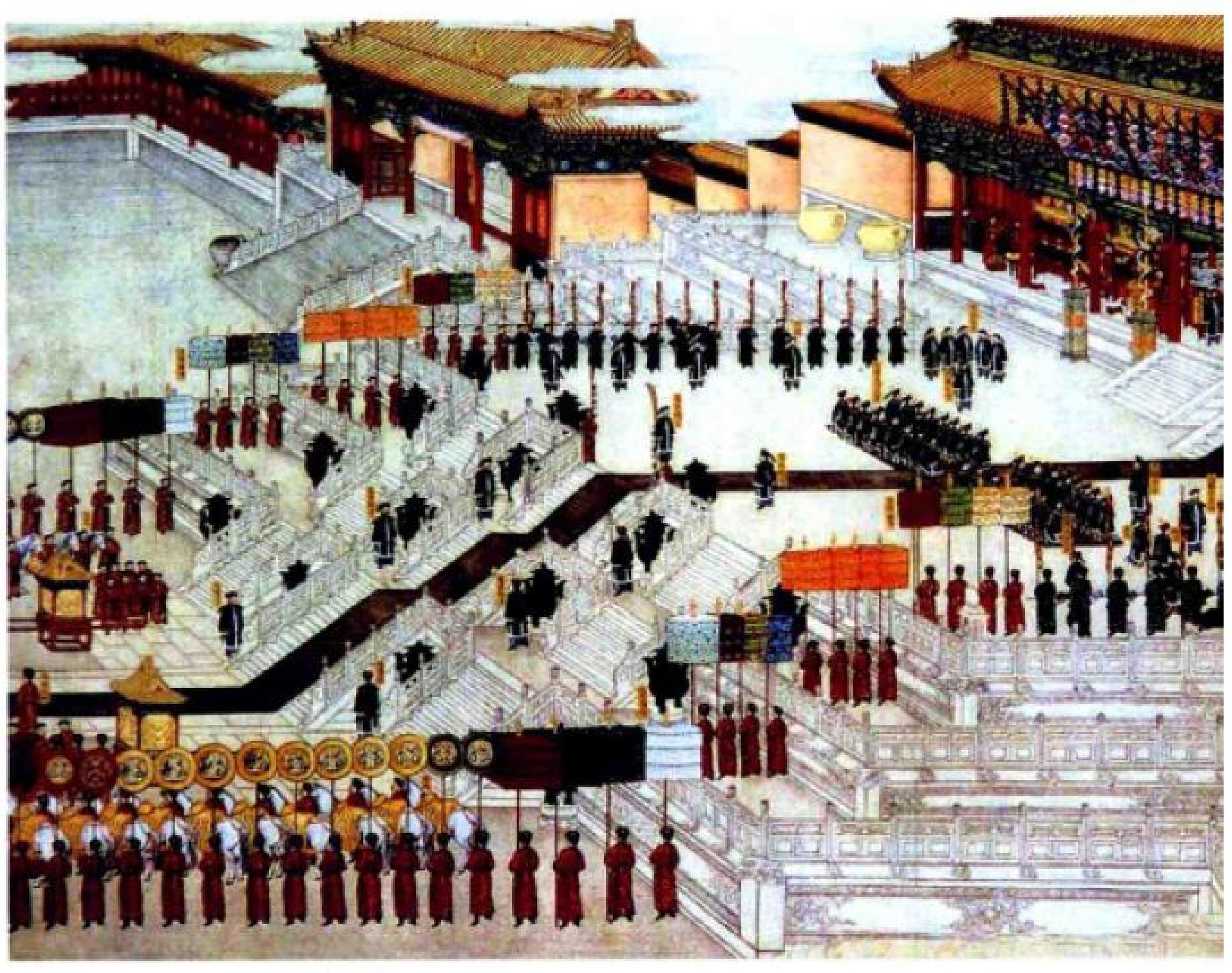
5-5-16 《紫光阁赐宴图》中的蒙古乐队



5·5·17　《雍正祭先农坛图》中的“中和韶乐”

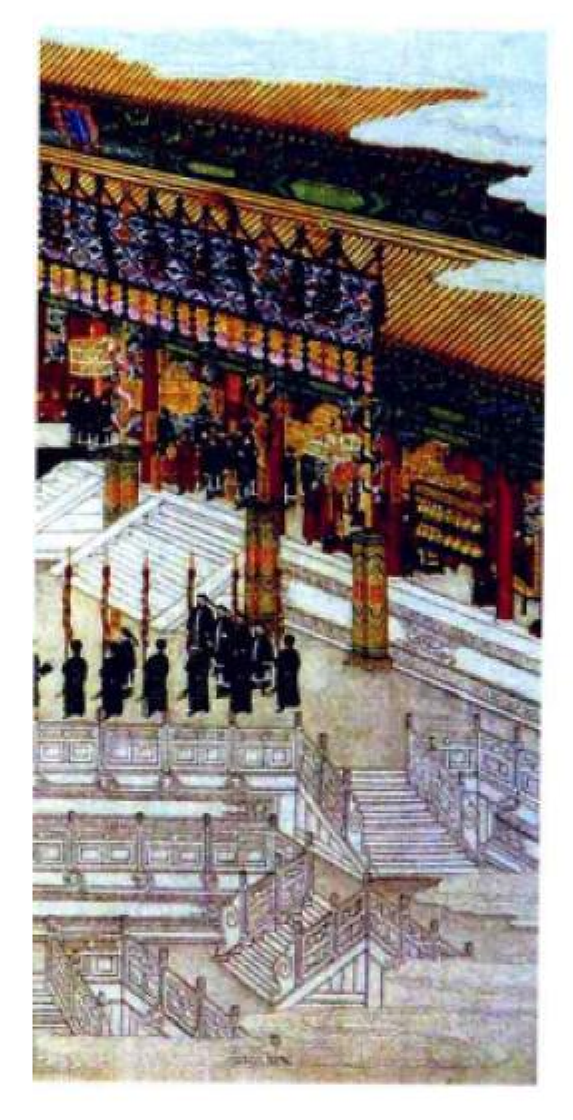
《雍正祭先农坛图》第1卷（局部，图5·5·17），全图纵62.4厘米、横470厘米。画面无名款。清雍正年间（1723～1735年），雍正皇帝每岁孟春，必择期率王公大臣到南城先农坛祭祀，届时还要亲自扶犁耕田，以昭重农贵粟之意。祭祀场面非常隆重，祭坛两侧列队文武百官，气氛肃穆庄严。设中和韶乐，有乐工、舞生若干。东侧可见麾、建鼓、编钟、琴、瑟、戏竹等；西侧可见编磬、琴、瑟、戏竹等。

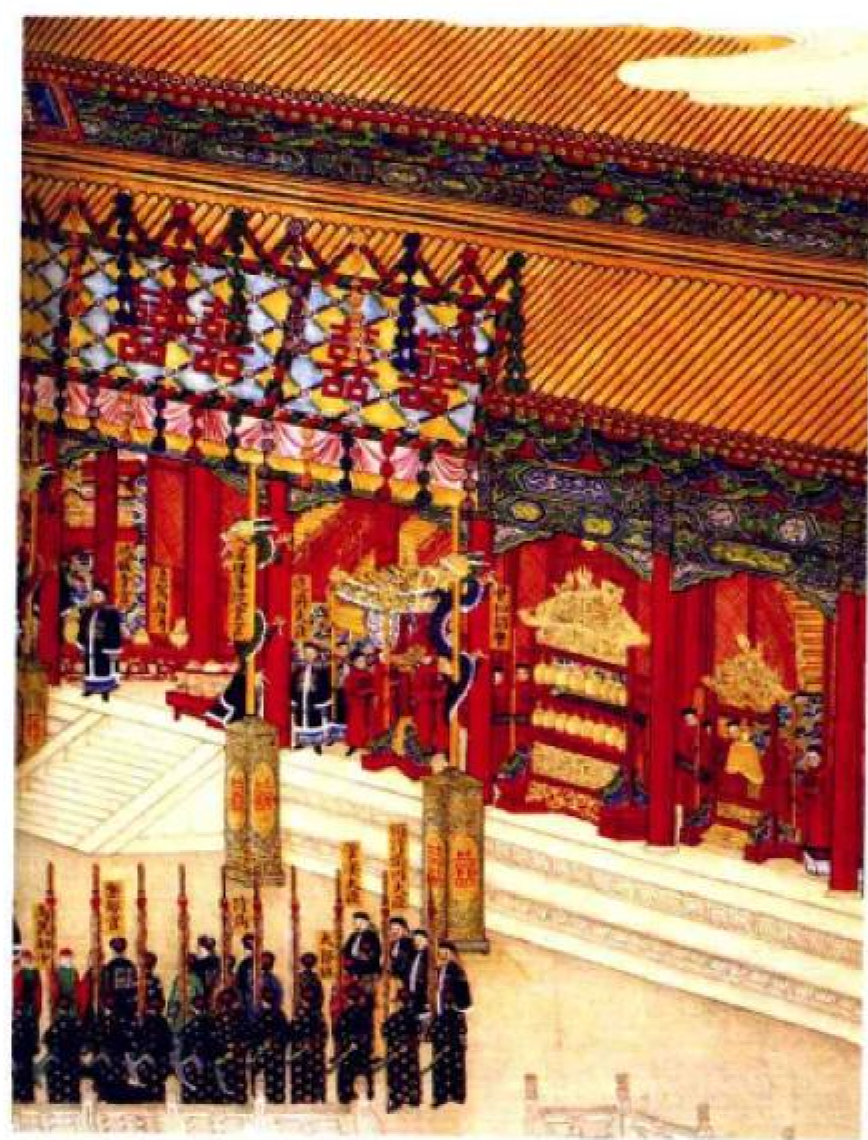




5·5·18 《光绪大婚图册太和殿庆贺礼图》

《光绪大婚图册太和殿庆贺礼图》(局部，图5·5·18—5·5·19)，纵60.5厘米、横110.5厘米。画面无名款。清德宗载湉于光绪十五年(1889年)正月大婚，图为太和殿前盛况，殿前东西檐下设中和韶乐，东檐下有镈钟、编钟，西檐下有特磬、编磬。其他乐器与乐工列于其后。文武百官殿前跪拜，整个队伍浩浩荡荡，气势恢宏，展示着皇家的婚庆气派。





5·5·19 《光绪大婚图册太和殿庆贺礼图》中的"中和韶乐"



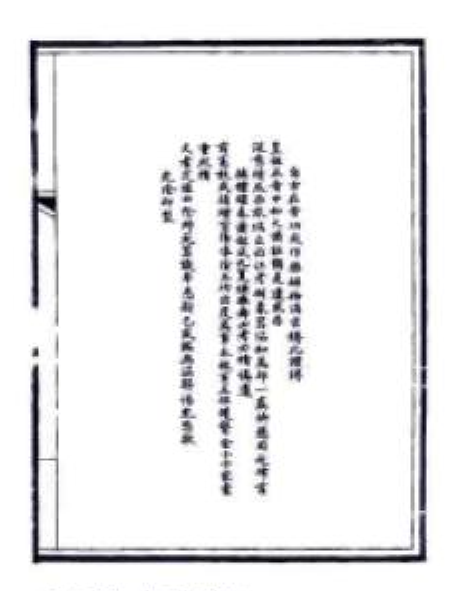
5·5·20 麾



5·5·21 铜镀金云龙纹编钟

北京故宫博物院珍藏着传世最完整的清代宫廷乐器，有些乐器虽然有乖音律，无法实际演奏。但作为最后一代封建王朝的礼仪制度来看，如此规模宏大的设置，是世界稀有的。这些乐器用料考究、制作华美，是研究历史的珍贵遗物。现介绍指挥工具及部分乐器如下：麾（图5·5·20），明黄连云缎制，正中彩绣九曲云龙戏珠纹，上端正面用蓝绒线绣地，中绣红日，日中用金线绣篆体"中和"二字，上绣三台星，左为紫色北斗七星，右为白色南斗六星，间饰朵云纹，下绣海水江崖。背面上部用白绒线绣地，余同正面。通长197.5厘米、宽33.6厘米。麾上下缀金漆横木，上横木镂雕双龙戏珠纹，下横木雕海水江崖。麾悬挂在朱漆杠上，杠置于金漆木座。麾是宫廷奏乐用的指挥工具，由太常寺神乐署协律郎执掌。

铜镀金云龙纹编钟(图5·5·21)，共16件，外形、大小相同，各钟上下径16.1厘米、中径22.7厘米、高23.8厘米，后刻各律名。下端一周有8个圆饼状物，为敲击点。簨虡涂金，通高288厘米。横为三簨，上簨长320厘米，两端龙口衔五彩流苏。中、下两簨皆长204.8厘米，下垂金钩以悬钟。用于中和韶乐。



5·5·23　镈钟铭文



5·5·22　铜镀金镈钟

铜镀金镈钟（图5·5·22），一套12件，其形制、纹饰相同，大小各异，分别悬于不同的簨虡上。12件镈钟分别用于12个月，用时不并陈，当月只悬1钟，余月仿此。其甬、舞、鼓部饰回纹、篆间饰矩纹、钲间无纹饰。前面镌刻铭文，见《钦定大清会典图》卷三十六（图5·5·23）。后面各钟分别镌刻十二律名及篆书："大清乾隆二十有六年岁在辛巳冬十一月乙未朔越六日庚子铸成。"各钟通高49.6－94.5厘米。簨虡涂金，高296厘米。上簨两端龙口衔五彩流苏，中簨附垂钩以悬钟。用于中和韶乐。

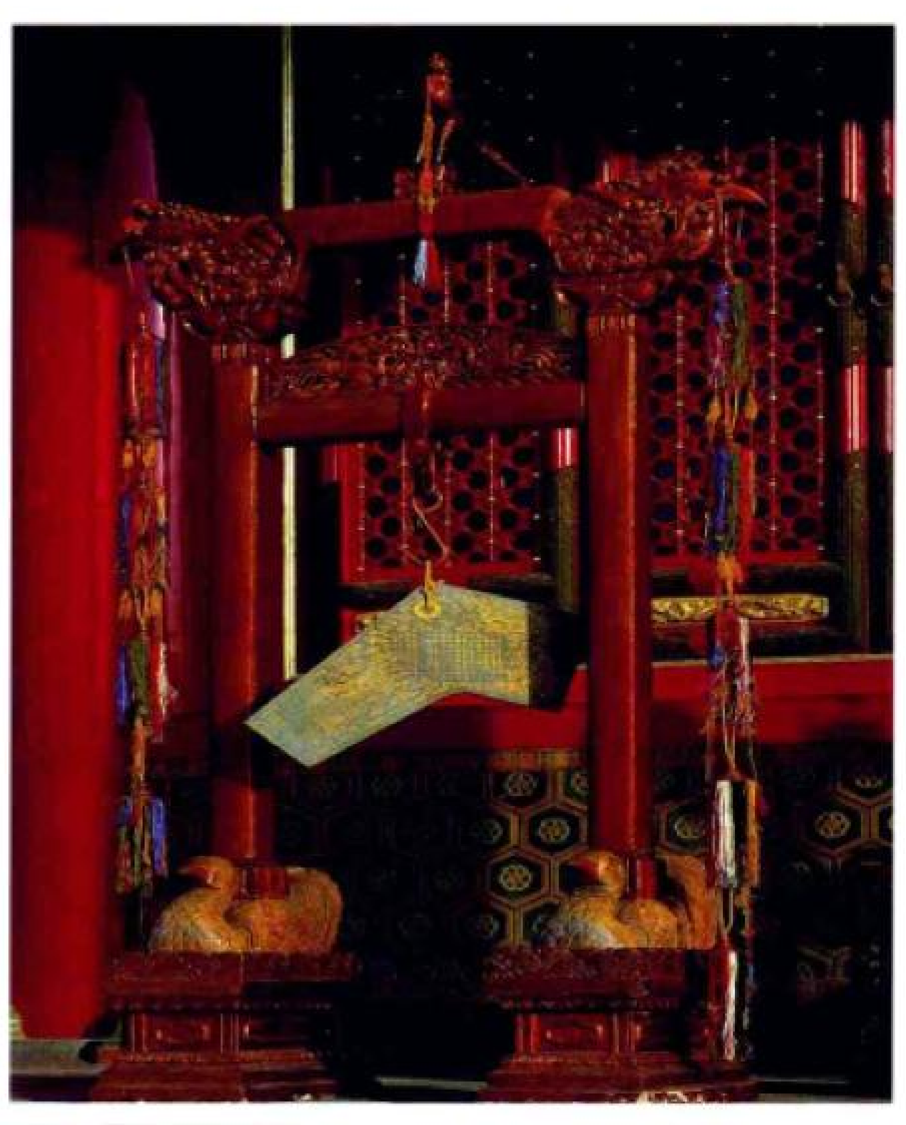


5·5·24 碧玉描金龙纹编磬

碧玉描金龙纹编磬（图5·5·24）。16件。碧玉制。磬体大小相同、厚薄不同。通长49厘米、通高27.6厘米。鼓上边34.5厘米、鼓下边23.5厘米；股上边22.6厘米、股下边14.3厘米。两面绘云龙纹，鼓侧镌律名。悬于同一簨虡上。用于中和韶乐。

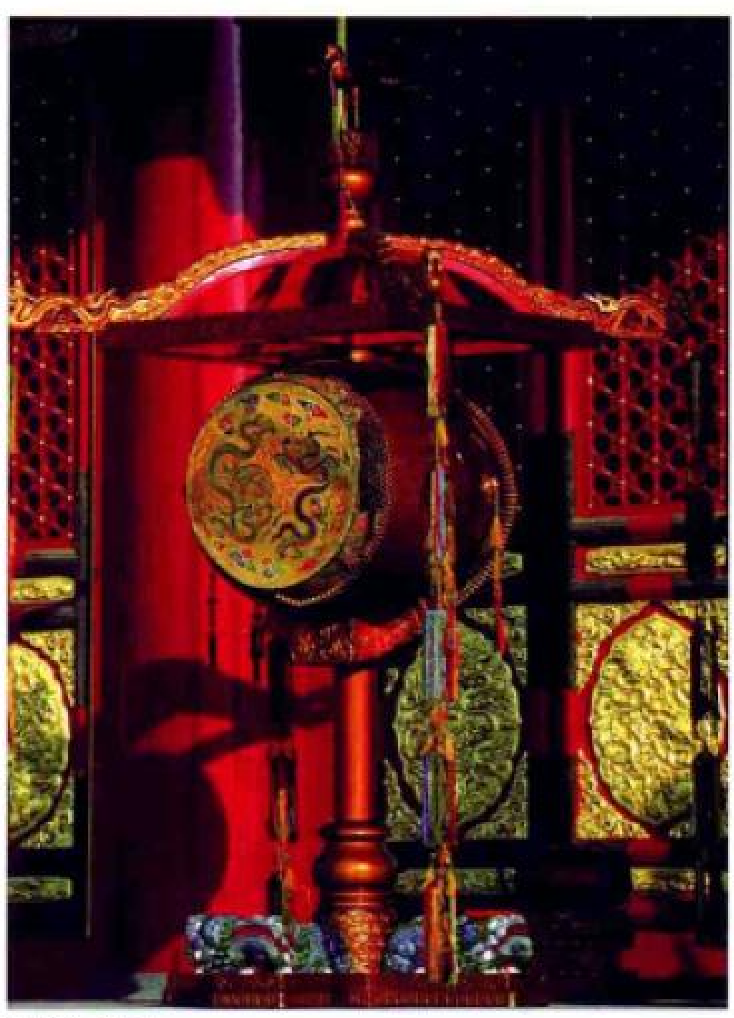


5·5·26　特磬 铭文



5·5·25　描金云龙纹玉特磬

描金云龙纹玉特磬（图5·5·25），一套12件，各磬大小不一，分别悬于不同的筍虡上。12件磬分别用于一年的12个月，用时不并陈，当月只悬其一，与镈钟同。磬体两面描绘金云龙纹，前面镌刻铭文，见《钦定大清会典图》卷三十七（图5·5·26）。后面分别镌刻十二律名及篆书："大清乾隆二十有六年岁在辛巳冬十一月乙未朔越九日癸卯琢成。"各磬通长53.2～99.7厘米，通高28.6～53.1厘米。击特磬工具为涂朱漆的小木槌。用于中和韶乐。



5·5·27　建鼓



5·5·28　搏拊

建鼓（图5·5·27），木框革面，面径78厘米、框长110.6厘米、腰径98.3厘米。鼓面彩绘云龙纹，边缘绘五彩花纹，两端有金钉两圈。鼓框两旁各装饰着六角镂金盘龙两条，龙首衔金环，下缀五彩流苏。鼓框腰部开一方孔，中穿木柱，木柱顶端支撑一木盖，盖高49.2厘米、宽135.5厘米。木盖有曲梁4条，垂至四角，梁头饰龙首，下垂五彩流苏。木盖顶上涂金，置一金鸾，柱下端为鼓座，高61.4厘米，两侧各有一五彩伏狮。用于中和韶乐。

搏拊（图5·5·28），木框革面，鼓面直径19.5厘米、腰腹径32.3厘米、鼓身长48厘米。鼓面彩绘云龙戏珠纹，周围绘火焰云纹，两端缘绘串枝花，并有两圈金漆乳钉。框旁设六边形涂金漆龙环一对，系黄绒𬘓。置于仰俯连瓣纹束腰长方形木座上。演奏时，𬘓悬于项，两手拍击。每建鼓一击，搏拊两击以应节。用于中和韶乐。



5·5·29　黑漆彩绘云龙纹瑟

黑漆彩绘云龙纹瑟（图5·5·29），桐木制，通长213厘米、前宽48.2厘米、后宽40厘米，25弦。瑟表髹黑色光漆，面彩绘二云龙戏珠纹，首尾绘锦纹，首刻填金漆“宣统二年”款识。瑟体中部两侧涂金漆地，绘五彩连云纹。瑟架于两个涂金漆支座上。用于中和韶乐。



5·5·30　红漆描金云龙纹埙



5·5·31　朱漆描金龙首尾笛



5·5·32　朱漆描金篪



5·5·33　朱漆描金箫



5·5·35　黑漆戗金笙



5·5·34　朱漆描金排箫

红漆描金云龙纹埙（图5·5·30），通体红漆描金云龙纹。高8.1厘米、底径4.3厘米。顶上有一吹孔，埙体6个按音孔（前4后2）。用于中和韶乐。

朱漆描金龙首尾笛（图5·5·31），竹制，通长77.3厘米，笛长58.3厘米、内径1.2厘米、外径1.8厘米。管身束丝箍18道，两端加木质雕刻的龙首、龙尾，通体髹朱漆，绘金莲纹。用于中和韶乐 。

朱漆描金篪（图5·5·32），竹制，长48.6厘米、内径2.7厘米、外径3.3厘米。6按音孔（前5后1），1孔上出为吹口，管末端有底。管身束丝箍5道，通体髹朱漆，绘金云龙戏珠纹。用于中和韶乐。

朱漆描金箫（图5·5·33），竹制，长57.3厘米、吹口直径0.7厘米、管上端内径1.6厘米、管底内径0.9厘米。管身束丝箍5道，通体髹朱漆，绘金云龙戏珠纹。用于中和韶乐。

朱漆描金排箫（图5·5·34），竹制，通高34.5厘米、肩宽37厘米。足相距22.2厘米、管外径1.3厘米、内径1厘米。形似凤翼，16音管。管正面刻律名。以木为椟，中凹而虚以受管。椟髹朱漆，绘金云龙戏珠纹，中间书描金“乾隆年制”款识。用于中和韶乐。

黑漆戗金笙（图5·5·35），竹



5·5·36　提琴

5·5·37　三弦

5·5·38　月琴

制，笙管17根，最长44.5厘米、最短14.1厘米。笙斗檀木制，中腰安吹嘴，如凤颈，顶端有吹口。笙斗与笙管髹黑色光漆，戗金云龙戏珠纹。用于中和韶乐。

提琴（图5·5·36），琴杆斑竹制、琴筒匏制，4轴，张4弦。通长88.3厘米、琴筒面宽11.5厘米、高10.7厘米、厚4.2厘米。琴筒八角形，前蒙桐木板，边饰玳瑁。八侧面饰夔龙纹，后有出音孔。琴杆顶端雕紫檀兽头。弓长32厘米，系马尾两束，夹于4弦间拉奏。用于番部合奏。

三弦（图5·5·37），琴杆紫檀制、音箱匏制。通长97.8厘米、音箱长17.5厘米、边厚7.2厘米。音箱正面蒙蟒皮，背面纹饰为四仕女持笙、笛、箫、拍板，在山间演奏图案，侧面饰串枝莲纹。用于庆隆舞乐、番部合奏。

月琴（图5·5·38），檀木制，通长103.5厘米、音箱面径20.5厘米、边厚7厘米。音箱圆形，以匏为面，4轴，张弦4根、13品。两侧相邻两弦各为一组，每组定为同度音。面板中心饰团寿纹万字边，外为串枝莲花纹，侧面饰铺首纹。音箱与琴杆衔接处为紫檀雕镂空莲纹。山口、缚手、品等象牙制。用于番部合奏。



5·5·40　小铜角

5·5·41　蒙古角

5·5·39　大铜角

5·5·42　画角

大铜角（图5·5·39），一名大号，铜制，通长120厘米、上口径3厘米、下口径20厘米。由上下两截组成，上端细下端粗，下截呈筒状。可纳上截于下截中，用时将上截拽出吹奏。用于卤簿乐。

小铜角（图5·5·40），一名二号，铜制，通长122厘米、上口径1.4厘米、下口径14.6厘米。由上下两截组成。上细下侈，上截可纳入下截中，用时将上截拽出吹奏。用于卤簿乐。

蒙古角（图5·5·41），铜制，由上中下三截组成，上细逐渐加粗，可纳上、中截于下截中，用则引而伸之。通长160厘米、上截长53.8厘米、中截长35.5厘米、下截长67厘米。各截结合处均束凿花镀金铜箍，底口凿鼓钉花纹一道。距底口18.5厘米处有小铜环，上系缎地小幡。用于卤簿乐。

画角（图5·5·42），由两块半圆形木头对合而成，中挖圆槽，对合中空，腹广两端锐。通长142厘米、上下口外径7厘米、内径2.8厘米、腹径13厘米。两端各有铁箍一道，外包灰皮。以木哨插入角端吹之，此画角木哨已失。通体髹黑漆，描绘金云龙、海水江崖图案。用于卤簿乐。



5·5·43　方响



5·5·44　云锣

方响（图5·5·43），由16枚窄长方形钢板组成，钢板皆长23.3厘米、宽5.4厘米，以厚薄有别固定音高，用丝绳悬系在同一簨虡上，分上下两簨，每簨8枚。簨虡表面涂朱色，描绘金云龙纹，上方左右两端雕刻龙首，龙口衔五彩流苏。另置金属小锤敲击。用于丹陛大乐和凯歌乐。

云锣（图5·5·44），由10枚大小相同的铜锣同悬一架。锣面外径11.3厘米、底径8.3厘米，锣厚薄不同。架连柄通高79.7厘米、宽54.5厘米。髹朱漆，架顶两端及左右两端加涂金龙首。框架下承以涂金云龙纹托板，其下为木柄。另置小锤敲击。用于丹陛大乐及其他各部乐。



5·5·46 手鼓



5·5·47 拍板

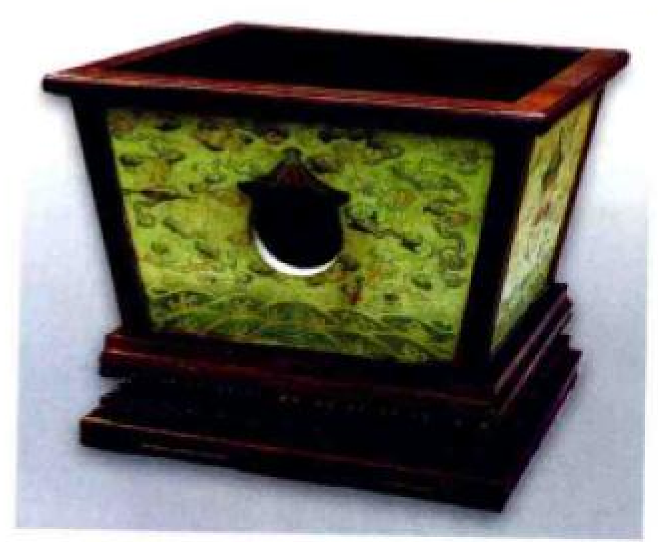


5·5·45 龙鼓

龙鼓（图5·5·45），系中型鼓，鼓面径49.2厘米，涂黄漆，以红、蓝两色绘一龙形。框边涂红漆，描绘龙纹，镶铜环3个，置鼓于三脚支架上。用于铙歌鼓吹乐、卤簿乐。每以24面为1组，可多组同时使用，众鼓齐鸣，颇为壮观。

手鼓（图5·5·46），小型鼓，木框革面，面径23厘米、框厚7厘米、柄长21.3厘米。鼓面彩绘二龙戏珠纹，间以朵云、火云纹。鼓框涂朱漆，边缘嵌两排描金铜钉。上下衔金云，两旁有金环，可垂挂五彩流苏。柄髹朱漆，底部雕刻如意头。另置朱漆鼓槌敲击。用于中和清乐、丹陛清乐。

拍板（图5·5·47），紫檀制，6片，均长40.5厘米、上宽8厘米、下宽8.4厘米、中宽6.5厘米、厚1.2厘米。每片上方横穿两孔，用绳系之。用于丹陛大乐。



5·5·48 柷



5·5·49 敔

柷（图5·5·48），木制，形如方斗，上广下狭。通高58.8厘米、上宽81.5厘米、底宽60.3厘米。里面髹黑漆，三面正中隆起的圆形为受击点。另一面正中开圆形出音孔。外面彩绘纹饰，左右对称绘"海屋添筹"纹，前面为"海水蝠寿"，后面为雏狮"灵仙祝寿"。另有击具曰"止"。系演奏中和韶乐起乐时所用。

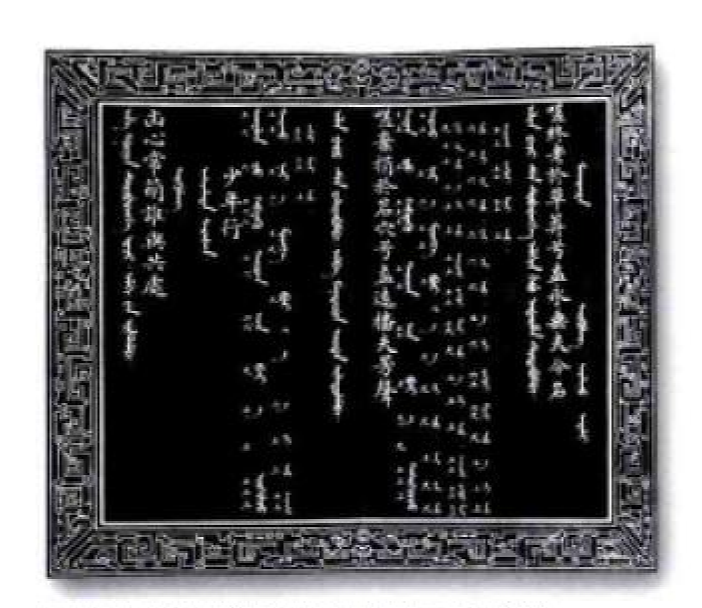
敔（图5·5·49），木制，雕为伏虎形，红黑纹。高32.5厘米、长68.5厘米、宽27.5厘米。虎背列27龃龉，另置"籈"，竹制，析其半为24茎，髹朱漆，于龃龉上横刮3次，表示音乐停奏。下设木座，座上有垣，雕刻海水江崖纹饰。为中和韶乐止乐时所用。



5·5·50 《笳吹番部合奏乐章满洲蒙古汉文合谱》（乐谱、木匣）



5·5·52 《笳吹番部合奏乐章满洲蒙古汉文合谱》（装潢样式）



5·5·51 《笳吹番部合奏乐章满洲蒙古汉文合谱》（乐谱、纹饰）

北京故宫博物院珍藏有宫廷音乐乐谱。如《笳吹番部合奏乐章满洲蒙古汉文合谱》（图5·5·50 ~ 5·5·52），编者不详，是乾隆六十一年（1796年，嘉庆元年）为举办清廷大宴而特命内府编辑缮录的，全书共辑7种少数民族和外国乐曲。有些词章载入《律吕正义后编》，多为歌舞升平或近邻国家向清王朝献宝、表示友好的作品。共7册，经折装，每面高23厘米、宽28.4厘米，双边框栏有2.5厘米的万寿如意花纹一圈。磁青纸书页，泥金楷书词谱，每册首尾附以紫檀木夹板，首块夹板正中题乐章名称并满蒙汉文合璧，统装在紫檀木匣内。此谱系清宫旧藏音乐古籍珍品。

《庆隆舞乐章满汉文合谱》（图5·5·53～5·5·54），编者不详，也是乾隆六十一年（1796年，嘉庆元



5·5·53 《庆隆舞乐章满汉文合谱》(乐谱、木匣)

年）为举办清廷大宴而编辑缮录的。全书辑乾隆时期用于各种宴会的满族乐舞，包括庆隆舞、世德舞、德胜舞等10种。其辞章均载入《清史稿·乐志》和《律吕正义后编》。共10册，经折装，每页用纸、书写款式、框栏纹饰与《笳吹番部合奏乐章满洲蒙古汉文合谱》相同，是清宫廷宴乐满族乐舞专著，具有重要的史料价值。

《皇朝礼器图册》乐器图（图5·5·55～5·5·66）。全部礼器图共92册，每半开纵28.6厘米，横30.9厘米。绢本、设色、册页。第1册有乾隆序，附乾隆二十三年（1758年）允禄等纂修礼器图告竣的奏表。图册分祭品、仪器、冠服、乐器、卤簿、武备六部分。工笔彩绘，楷书缮写，图文对照，各占半开。其中53至60册为乐器。下面是从中选录的12种。



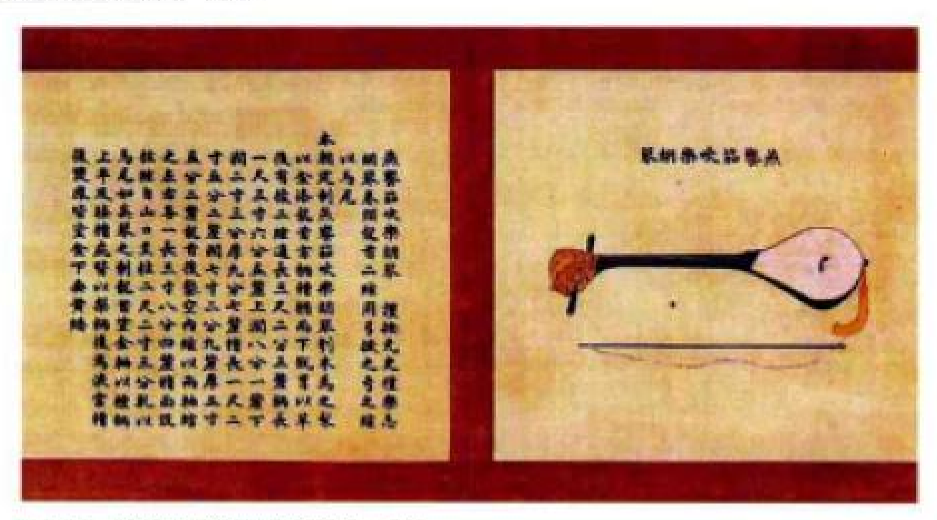
5·5·54 《庆隆舞乐章满汉文合谱》(首页书影)



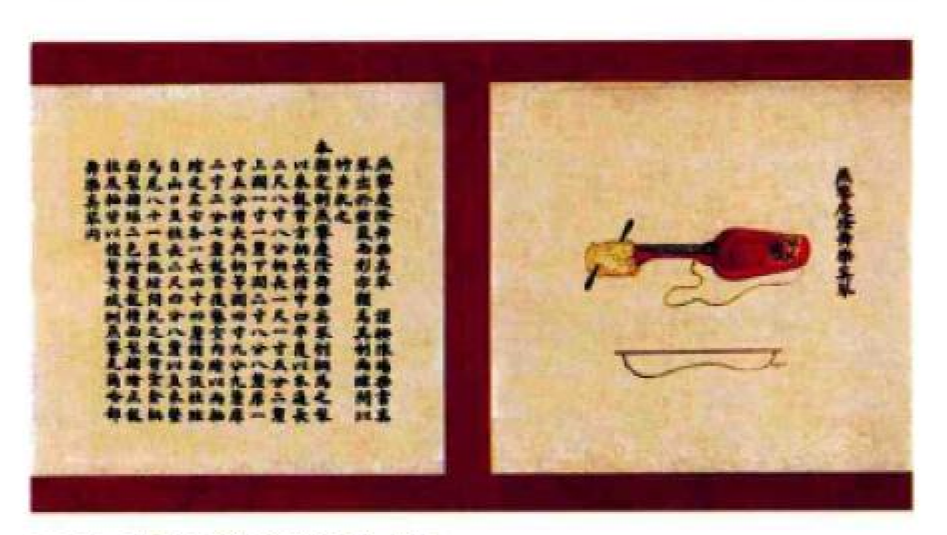
5·5·55 《皇朝礼器图册》乐器图 胡笳



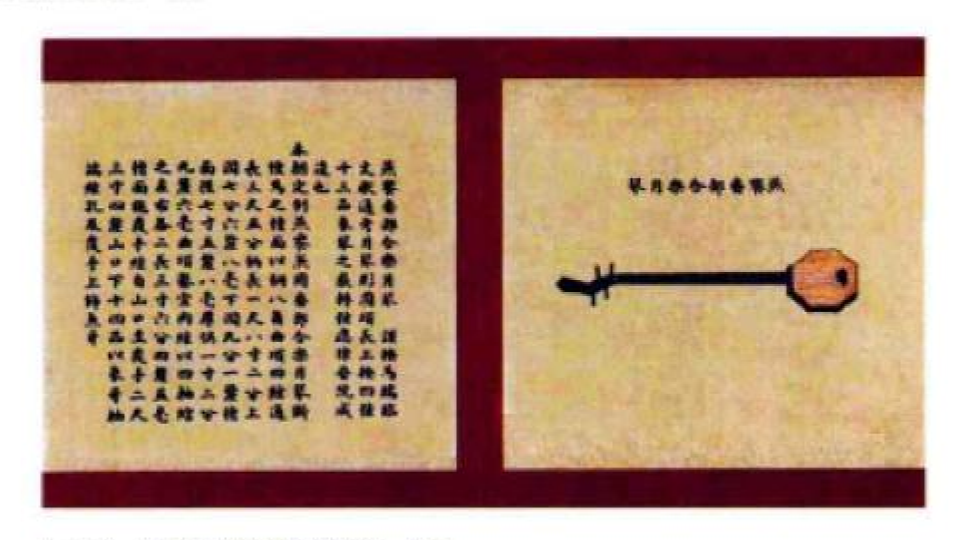
5·5·56 《皇朝礼器图册》乐器图 口琴



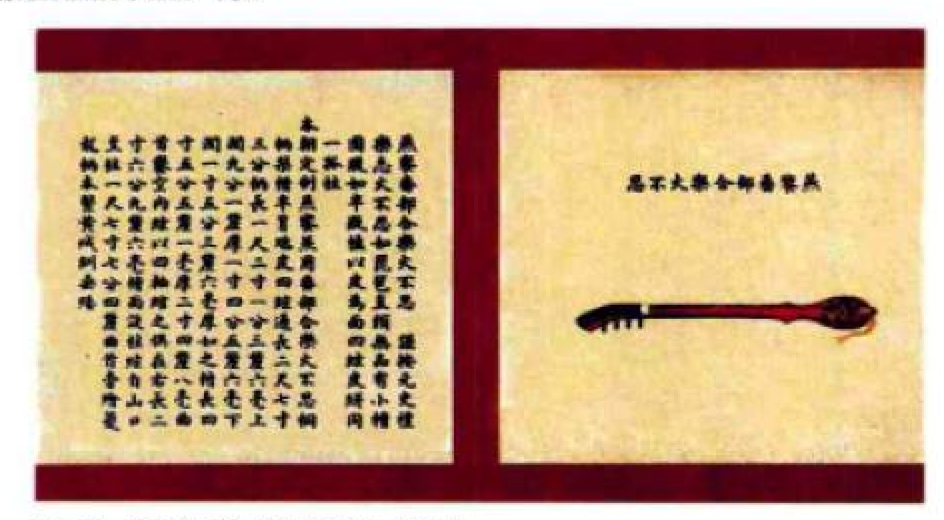
5·5·57 《皇朝礼器图册》乐器图 胡琴



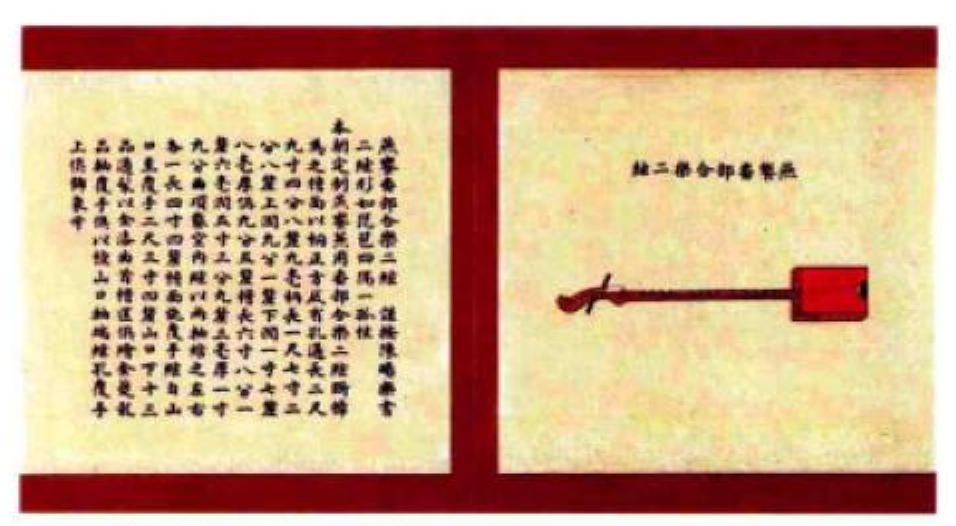
5·5·58 《皇朝礼器图册》乐器图 奚琴



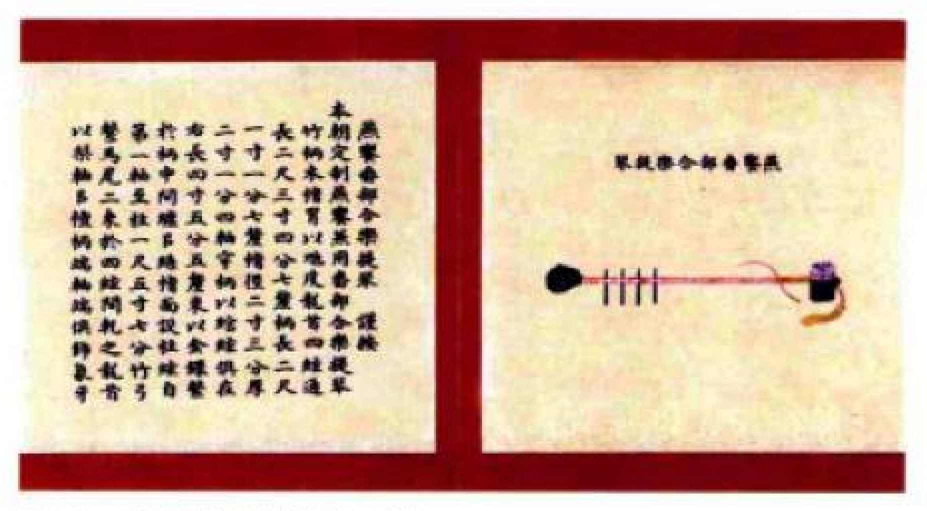
5·5·59 《皇朝礼器图册》乐器图 月琴



5·5·60 《皇朝礼器图册》乐器图 火不思



5·5·61 《皇朝礼器图册》乐器图　二弦



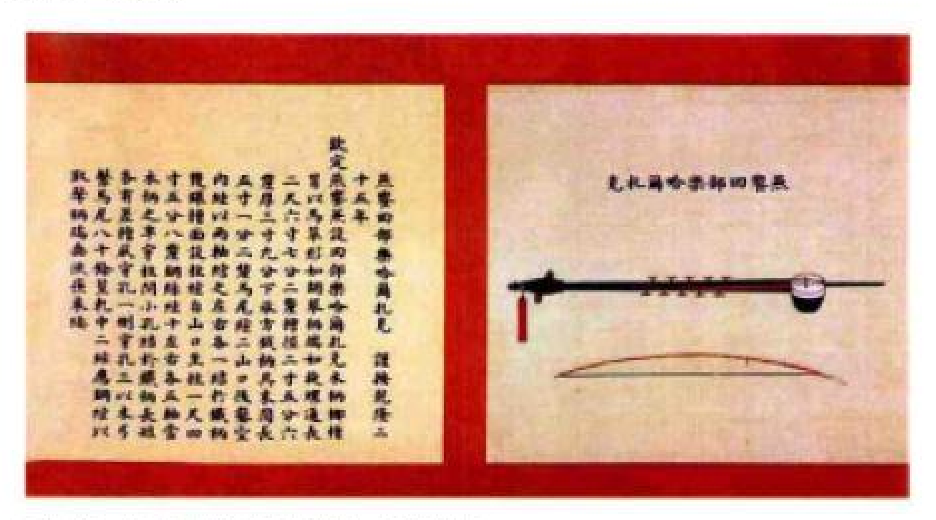
5·5·62 《皇朝礼器图册》乐器图　提琴



5·5·63 《皇朝礼器图册》乐器图　巴拉满



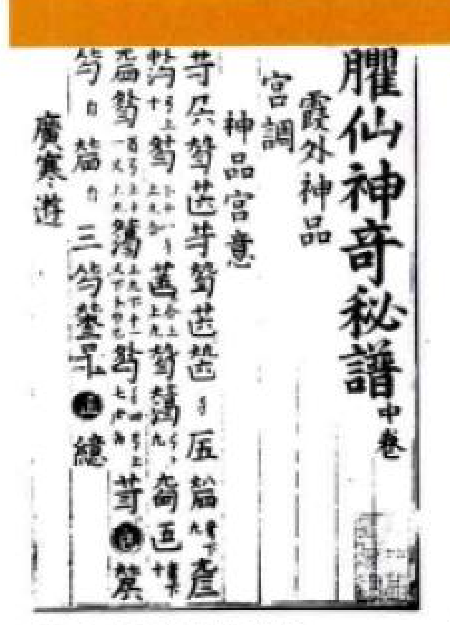
5·5·64 《皇朝礼器图册》乐器图　那噶喇



5·5·65 《皇朝礼器图册》乐器图　哈尔扎克



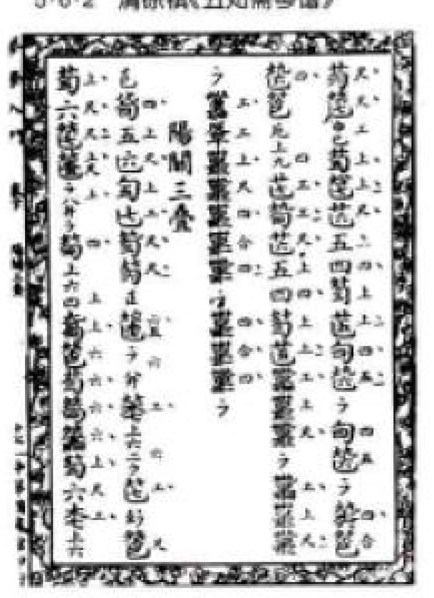
5·5·66 《皇朝礼器图册》乐器图　喀尔奈

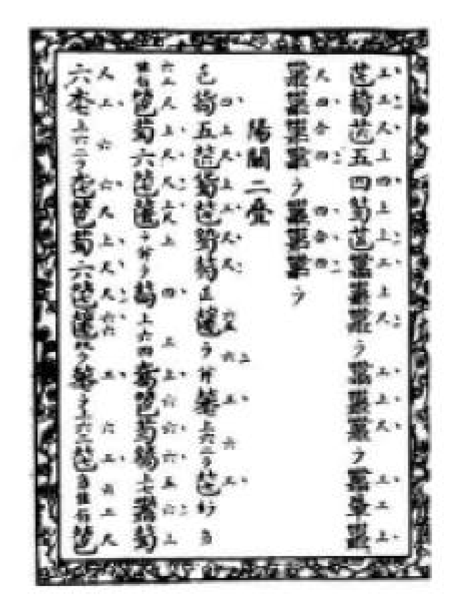


5·6·1　明朱权《神奇秘谱》



5·6·2　清徐祺《五知斋琴谱》





5·6·3　清张鹤《琴学入门》

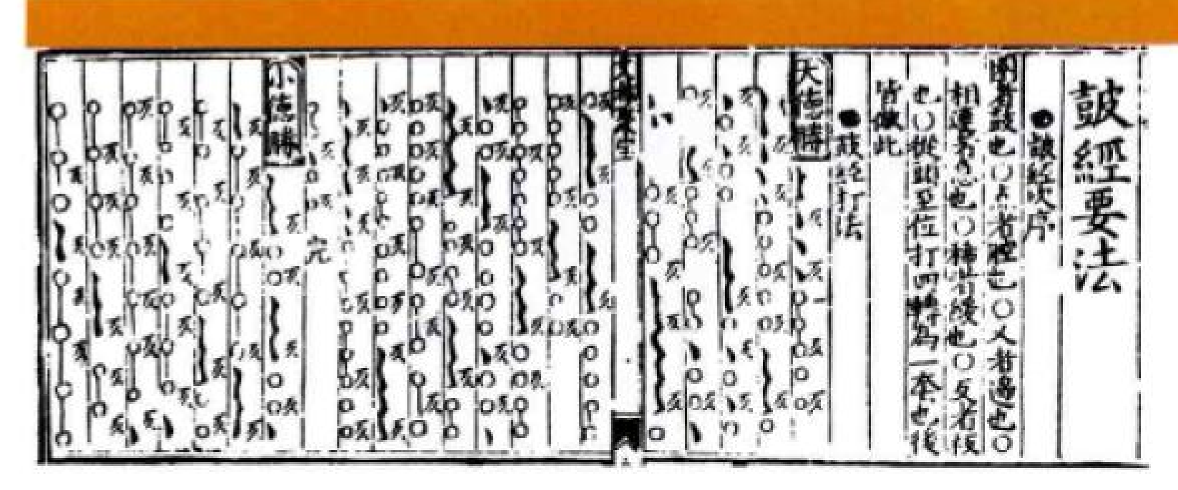
6. 谱　　式

我国有丰富多样的记谱法。明清时期流行的较有代表性的谱式有如下数种。

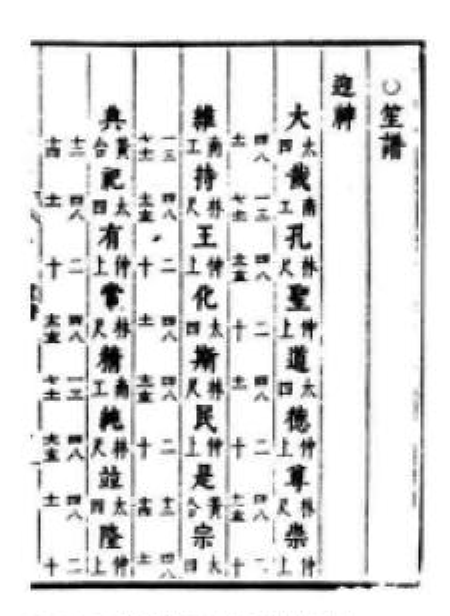
减字谱是传统琴曲所用曲谱，唐曹柔创制。明张右衮《琴经》载："……乃作简字法，字简而义尽，文约而音赅。曹氏之功于是大矣。"这种谱式经历代琴家的不断改进而日臻完善。早期减字谱，记谱符号不够规范化，且多生僻的古指法和繁琐的记写法，有的地方仍直接用文字说明，似为文字谱之衍变。此种减字谱以明朱权（1378～1448年）所辑《神奇秘谱》为代表（图5·6·1）。书中"太古神品"16曲，包括唐代或更早的琴曲，可能是北宋以前流行的琴曲谱式。

明清两代沿用的琴谱，把左手手指在琴上所按音位和右手弹弦的弦序、演奏指法等汇集在一起，以减笔字的方式拼成某种符号，记录曲调。如有泛音奏法，另在谱中注明。清康熙六十一年（1722年）刊印的徐祺所辑《五知斋琴谱》（图5·6·2），其谱旁加粗黑线表示乐句的连属，每段或谱旁有曲情和弹法的解说和分析，并注明出处及个人加工之处，则尤为精密细致。清张鹤撰《琴学入门》（图5·6·3）刊行于清同治六年（1867年）。其中有10首琴曲在减字谱旁另注工尺谱字，有的地方还点板以记录节奏，对琴曲的记谱又有改进。

明代万历年间（1573～1620年）徐会瀛辑《文林聚宝万卷星罗》中有



5·6·4　明《文林聚宝万卷星罗》"鼓经要法"



5·6·5　明《文庙礼乐全书》笙谱

5·6·6　清《弦索备考》合奏谱

"鼓经要法"（图5·6·4），系当时民间的吹打乐谱。计有〔大得胜〕、〔小得胜〕、〔急三仓〕、〔摘豆夹〕四个曲牌，从头至尾打四转（遍）为一套。谱前有"鼓经次序"，解释符号的含义："圆者鼓也，点者腔也，又者边也，相连者急也，稀者缓也，反者板也。"

明崇祯元年（1628年）刊行的明《文庙礼乐全书》中的笙谱（图5·6·5）。这是祭孔所用的音乐，《迎神》是洪武二十六年（1393年）颁行的乐曲。词是根据元代旧词修改而成的，曲是詹同、冷谦所配。在歌词每一个字的下方注律吕字和工尺字，左边注吹奏该音时，笙的发音管序。从笙上各管所配置的音位来看，明代笙与现代民间流行的十三簧笙，音位大体相同，只有个别音的和音配置不同。这是一种切实可用的笙演奏谱。

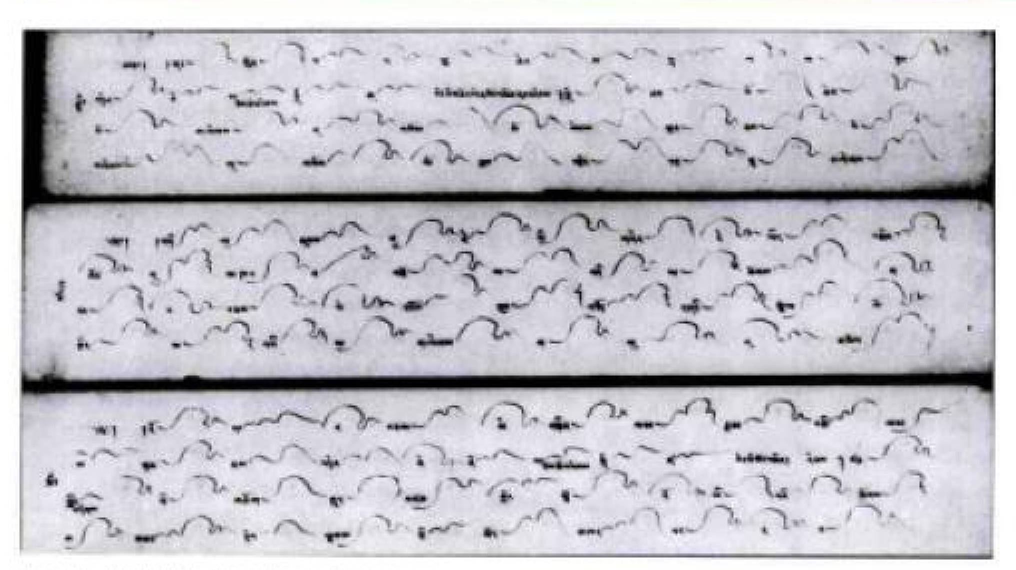
《弦索备考》是清代蒙古族人荣斋（嘉庆二十四年进士，即公元1819年）编的器乐合奏曲谱（图5·6·6），嘉庆十九年（1814年）抄本。全书六卷，用工尺谱记写，共13套乐曲，世称《弦索十三套》。乐曲为《合欢令》、《将军令》、《十六板》、《琴音板》、《清音串》、《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《松青夜游》、《舞名马》。所用乐器有琵琶、三弦、胡琴、筝。其中卷一是指法和汇谱（即总谱），列两曲，卷二至卷六是各种乐器的分谱。各曲所用乐器有所不同。所收乐曲均为民间长期流传的曲调。

5·6·7　清《钧天妙乐》谱

5·6·8　明道藏《玉音法事》谱

《钧天妙乐》合奏谱（图5·6·7），即《十番鼓》曲谱。清乾隆四十六年（1781年）吴廷元抄本，用工尺谱记写。所记乐曲多与至今流传的苏南十番鼓曲牌相同。十番鼓是明清时期江苏地区流行的民间吹打乐。明余怀《板桥杂记》、清李斗《扬州画舫录》、清钱泳《履园丛话》均有记述。

曲线形式的乐谱，古称“声曲折”。其名始见于《汉书·艺文志》，如《河南周歌声曲折七篇》，即是为周歌所配的曲谱。明正统九年（1444年）刊行的道藏《玉音法事》（图5·6·8）中的赞颂音乐，即使用此种谱式。乐谱上方记写歌词，每字下面用曲线记录唱腔高低上下的转折。有的曲线旁注有小字，可能是标记字腔声韵的。西藏地区佛教寺院也有曲线谱，用于记写唱诵经书的音调。相传为14世纪，经布敦（1290－1364年）和他的弟子宗喀巴（1351－1419年）创制，藏语称“央移”。《扎什伦布寺密宗下密园乐谱》是其一例（图5·6·9）。乐谱抄录在长条形忏符上，谱中黑色藏文是经文唱词，红色藏文是衬字，不同的曲线符号约有百余种，用以记写音的高低、长短、强弱和装饰音。

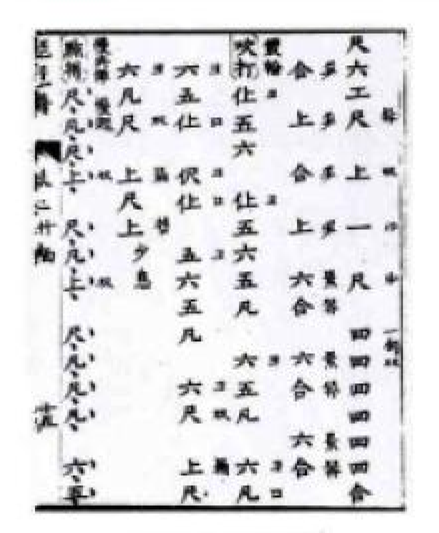


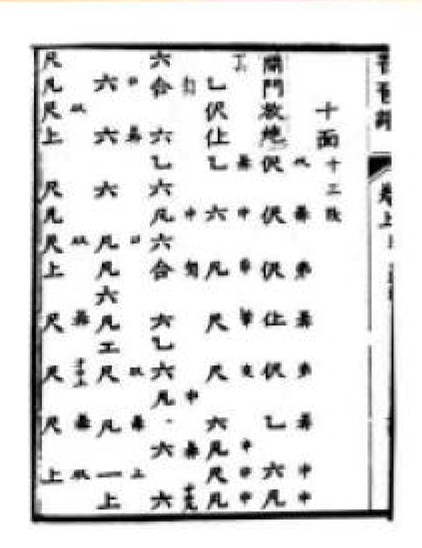
5·6·9 清《扎什伦布寺密宗下密园乐谱》



5·6·10 清抄本智化寺京音乐谱

北京智化寺京音乐曲谱（图5·6·10）是清康熙三十三年（1694年）抄本工尺谱。智化寺建于明正统十一年（1446年），寺内保存明清以来佛教音乐，历代相传，至20世纪50年代初，已传27代，它是以管乐为主的器乐合奏曲。所用乐器有管、笙、笛、云锣、鼓、铛子、铙、钹、铦子（小钹）等。保存的曲谱有康熙三十三年（1694年）僧永乾抄本《音乐腔谱》管乐谱48曲，两个残抄本管乐谱66曲。清光绪二十九年（1903年）水月庵尼姑朗望抄本《音乐佛事》管乐谱56曲，法器曲30曲。成寿寺抄本管乐谱137曲等。

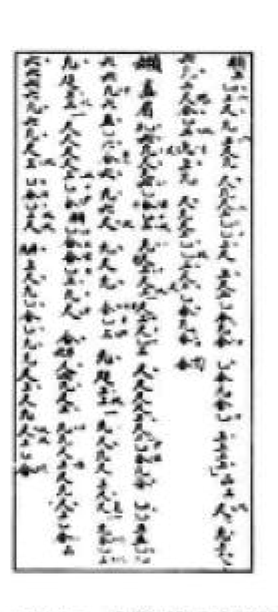




5·6·11　清华秋苹《琵琶谱》

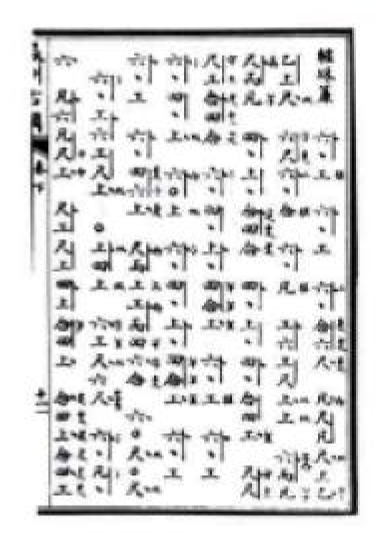


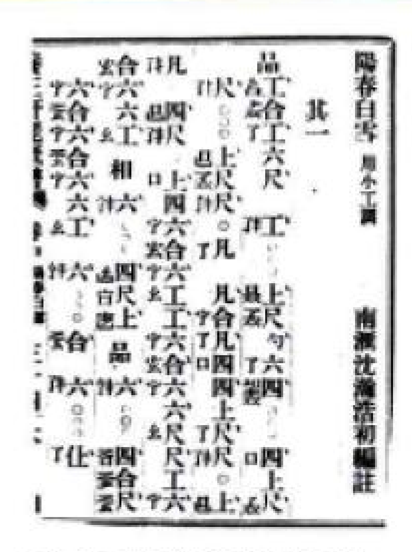
5·6·12　清李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》

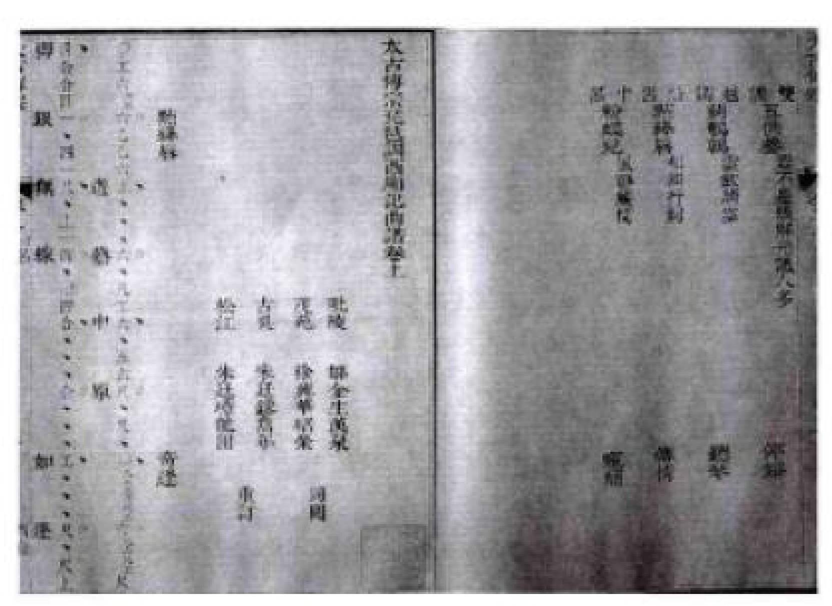


5·6·13　清《闲叙幽音》琵琶谱

琵琶虽然流传历史久远，但到清代晚期才有琵琶谱的刊行出版。华秋苹（1784～1859年）所编《琵琶谱》，刊于清嘉庆二十三年（1818年）（图5·6·11）。用工尺谱记写，记有节拍（点板），旁注左右手指的指法符号。全书共三卷，卷上收直隶王君锡传谱西板12曲，大曲《十面埋伏》，附杂板一曲。卷中收浙江陈牧夫传谱文板《思春》等18曲、武板、杂板26曲。卷下收浙江陈牧夫传谱大曲《将军令》、《霸王卸甲》等5曲。他记录的曲调忠实于民间“旧谱”，并参照琴的减字指法符号，制订了琵琶的指法符号。浙江平湖李芳园编《南北派十三套大曲琵琶新谱》（图5·6·12），刊于清光绪二十一年（1895年）。李氏五代善弹琵琶，所传曲调均为流行于江浙一带的平湖派琵琶曲，计有《阳春古曲》、《满将军令》、《郁轮袍》等13曲，附初学入门小曲9首。晚清至近代刊行或传抄的琵琶谱，还有乾隆、嘉庆年间人鞠士林编曲谱，名《闲叙幽音》（公元1860年抄本）（图5·6·13）；陈子敬（1837～1891年）编曲谱（1898年抄本）；沈肇州编《瀛州古调》（刊行于1916年）（图5·6·14）；沈浩初编《养正轩琵琶谱》（刊行于1929年）（图5·6·15）等。


5·6·14 沈肇州《瀛州古调》琵琶谱


5·6·15 沈浩初《养正轩琵琶谱》


5·6·16 清汤斯质等《太古传宗》谱

明清时期流行以三弦或琵琶伴奏的清唱曲调，称“弦索调”，唱词源于杂剧、散曲、民间小戏、小曲等，但曲调独具一格，它原在北方传唱，后经明嘉靖、隆庆年间（1522～1572年）音乐家魏良辅推广，也传唱于南方各地。南教坊乐工顿仁、张野塘都以演唱“弦索调”知名。现存弦索调曲谱两种：一为清初人沈远创作的《北西厢弦索谱》（参见图4·3·31），有1657年序。此谱唱词出自元王实甫所作杂剧《西厢记》，但曲调与叶怀庭所编《西厢记全谱》和《太古传宗》中的《西厢记》曲谱都不相同，共有剧曲21套，用三弦伴奏，工尺谱记写，并加注三弦的指法符号。另一曲谱为《太古传宗》（图5·6·16），清乾隆十四年（1749年）刊本。清初汤斯质、顾峻德编著，徐兴华、朱廷镠校订。全书包括《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》二卷，收《西厢记》曲谱；《太古传宗琵琶调宫词》二卷，收元明以来流行的南北散曲、剧曲曲谱；《弦索时调新谱》二卷，收朱廷镠等人辑录的时调小曲曲谱，多为保存在昆曲中，称为“弦索调”的流行剧曲。这些曲调都用琵琶伴奏，用工尺谱记写。可使我们看到早期弦索调的面貌。

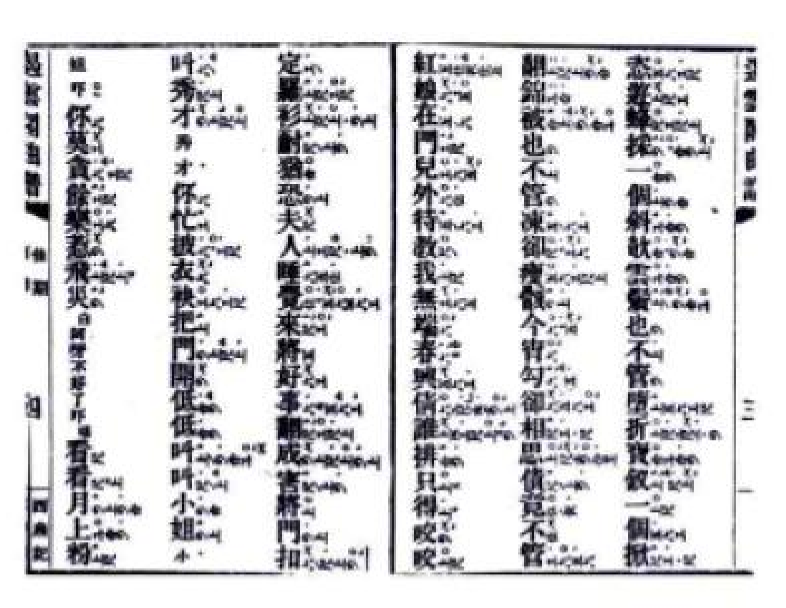
清代以来，以戏曲音乐为主的综合性曲谱集刊行较多，重要的有《九宫大成南北词宫谱》(图5·6·17)，成书于乾隆十一年(1746年)，由庄亲王允禄奉旨编纂，乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、朱廷镠、徐应龙分任其事，并有大批民间艺人参与工作，历时5年完成。全书82卷，汇集南北曲2094个曲牌，连同变体共4466个曲调。选用了唐、五代、宋人词、金元诸宫调、元明散曲、南戏、杂剧、明清昆腔、清代宫廷承应戏、御制腔等不同时期、不同剧种曲种的唱词和曲调。曲调失传者由乐工谱配南北曲牌。此谱曲调依宫调排列，在同一宫中，南曲称宫、北曲称调或角。每一宫调中，先列单个曲牌，后列多曲牌联成的套曲。其材料囊括了唐宋到清代千余年的丰富的音乐曲调。曲谱用直行工尺谱记写，旁注板眼，唱词用大小字体，分别写出正文和衬字。

其他曲集有叶怀庭编订的《纳书楹曲谱》，乾隆六十年(1795年)刊本(参见图4·3·30)。曲谱以唱词为主，没有说白，系清唱昆曲谱，工尺谱字竖写于唱词之旁，俗称"一炷香"谱式。清同治九年(1870年)王锡纯编《遏云阁曲谱》(图5·6·18)。所选均为舞台上经常演出的昆剧曲调，工尺谱字斜注在唱词一侧，俗称"蓑衣谱"。吴曾祺(1847~1926年)手写的无锡天韵社曲谱。天韵社是一个历史悠久的"清曲"社，所用曲谱除注明工尺字谱外，唱词的每一字又标注收音所属韵类，对音韵和咬字要求严格。清听涛主人手写的《异同集》，系宣统元年(1909年)抄毕，收昆剧剧目106种，967出剧曲曲谱，有不少曲调为其他曲集所无，多系当时流行曲目。上述数种曲谱集为研究明清以来的戏曲音乐，兼及其他曲种演唱音乐，提供了丰富的资料。

除以上诸乐谱外，我国雅乐尚使用律吕字谱和宫商字谱。律吕字谱是在歌词每一字下方或相应位置标注黄钟、大吕等十二半音音阶名称，以表示音高，实例如元熊朋来《瑟谱》(参见图4·4·19)，宋传唐开元《风雅十二诗谱》(参见图4·4·20)。宫商字谱，即以宫商角徵羽等音名标注在歌词下方，多用于宫廷祭祀音乐。



5·6·17　清《九宫大成南北词宫谱》



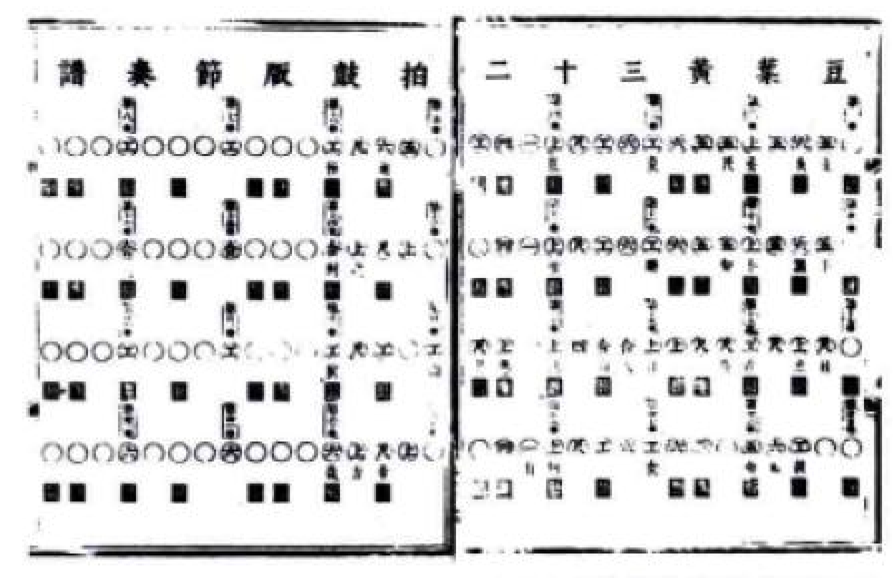
5·6·18　清王锡纯《遏云阁曲谱》



5·7·1　明朱载堉《乐律全书》



5·7·2　明朱载堉《灵星小舞谱》(一)



5·7·3　明朱载堉《灵星小舞谱》(二)

7. 朱载堉《乐律全书》

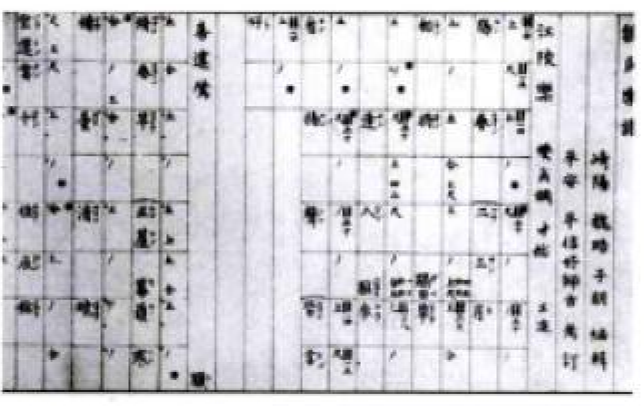
朱载堉(1536～1610年后)，字伯勤，号句曲山人，是明代宗室郑恭王朱厚烷(1519～1591年)之子。《明史·郑王瞻埈列传》："世子载堉，笃学有至性，痛父非罪见系，筑土室宫门外，席藁独处者十九年。厚烷还邸，始入宫。"他远离奢侈的贵族生活，潜心于学术研究，在律学、数学、历学方面都有成就。他创造的"新法密律"（十二平均律）是对乐律学的卓越贡献，在中国和世界文化史上占有重要地位。朱载堉的律学及音乐学著作约20种以上，主要有《乐律全书》(图5·7·1)，其中包括《律学新说》、《乐学新说》、《算学新说》、《律吕精义内篇》、《律吕精义外篇》等13种。还有《嘉量算经》、《律吕正论》、《律吕质疑辩惑》等著作。朱载堉还重视音乐实践，在《乐律全书》中，对四十余种乐器做了考证和研究。他记录了近百首乐曲，用工尺谱、律吕字谱、宫商字谱、笙奏谱、合乐谱等记写，其中不少乐曲是他本人创作。他还记录了《六代小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆图》、《灵星小舞谱》等。其中《灵星小舞谱》是由幼童在农民祈年、庆丰收时表演的歌舞节目，用钟、鼓、拍板、管伴奏(图5·7·2～5·7·3)。谱中标有乐曲所用乐器的节奏和管的工尺谱字，对研究古代乐舞有重要参考价值。

8. 中外音乐文化交流

明清时期，我国与亚洲、欧洲各国在音乐文化上的交流日益频繁。明末有魏之琰（号双侯）者，因避战乱，去日本长崎。他在长崎、上京宫廷中演唱明代流行的歌曲，受到日本人民的欢迎。日本人士称之为“明乐”、“魏氏乐”。日本宝历、明和年间（1751－1772年），魏之琰的四世孙魏皓（号子明）（?－1774年）在上京演唱并教授其曾祖所传明乐。魏皓从祖传歌曲中选辑50首，经他的学生，日本人平信好师古考订，编成《魏氏乐谱》，于明和五年（乾隆三十三年，1768年）由日本芸香堂刊印（图5·8·1）。曲谱用直行长格式工尺谱记写。歌曲有《估客乐》、《敦煌乐》、《水龙吟》、《桃叶歌》、《清平调》等。唱词出于古代诗词，其中部分曲调可能受后世和日本音乐的影响而有所变化。另有明魏双侯传、日本安永九年（1780年）筒井郁（景周）所编《魏氏乐器图》（图5·8·2）。收集明乐所用乐器、衣冠之图像，并附文字说明。至明治时期（1867－1911年），明乐和传至日本的清代俗曲合称“明清乐”，曾风行一时。日本《明清乐之栞》（1894年刊行）中有明清乐表演图（图5·8·3）；日本《月琴自在》（1895年刊行）中有清乐表演图（图5·8·4）。

此时期，我国与朝鲜在音乐文化上也有较多的交往。明宫廷中有乐工表演“高丽舞”，清宫廷中设有“朝鲜乐”。明弘治六年（1493年）朝鲜音乐家成伣编成《乐学轨范》（图5·8·5），对朝鲜所用雅乐、唐乐、乡乐做了详细记述。从此书内容可看出朝鲜音乐与我国音乐有千丝万缕的联系，反映了两国在音乐文化交流方面的悠久传统。

明代万历至清代道光年间都有



5·8·1 明魏皓《魏氏乐谱》



5·8·3 日本明清乐表演图

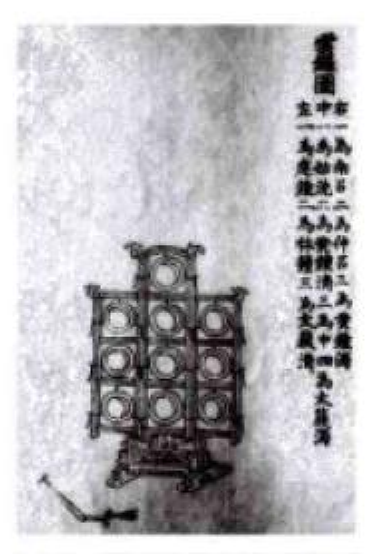


5·8·4 日本清乐表演图



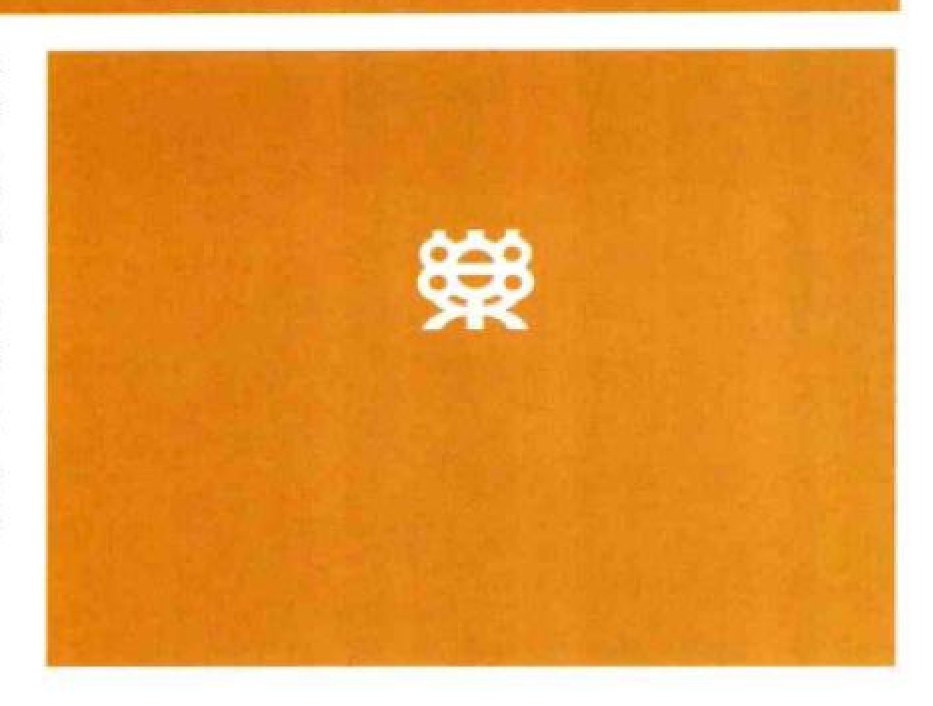
5·8·5 朝鲜成伣《乐学轨范》

西方传教士在北京活动，清康熙皇帝和他们的交往最为广泛。当时有葡萄牙人徐日昇(Thomas Pereira，1645～1708年）和意大利人德礼格(Theodore Pedrini，1670～1746年）被聘请在宫廷中教授西方文化，包括古钢琴和欧洲乐理知识。他们介绍了五线谱，后来，被编入清乾隆十年（1745年）刊行的《律吕正义续编》（图5·8·6）中。该书“总说”称：“从此法入门，实为简径”，赞赏此法简便可行。这是我国首次介绍西洋记谱法。



5·8·2　明魏双侯传《魏氏乐器图》

5·8·6　清《律吕正义续编》中的五线谱



结　　语

音乐是一门时间性的艺术，它倏忽即逝，难于捕捉；研究音乐史，虽有文献记载和古谱可考，但都缺乏形象性和直观性，所以，音乐图像的研究作为音乐理论工作中不可缺少的环节和方面，比其他艺术门类更具有特殊的意义。中国古代音乐图像资料极其丰富，它可追溯到距今八千年前遥远的史前时期，以后各代又层出不穷。今天看来，有些图像虽然暗淡残破、古色斑斓，但它们蕴含着数千年间音乐长河中的各种信息，作为历史的见证，具有永恒的生命力。

考古发掘中大量出土、保存至今的乐器是音乐史的直接物证，很多竹木制乐器已经腐朽残毁，但仍有痕迹遗存，可弥补文献之失载；中国独特的打击乐器——编钟的发掘，尤为世人瞩目。曾侯乙墓编钟制作精美、音响效果完好，在世界音乐史和考古史上都是空前的。远古至春秋战国之际，那些带有神秘色彩的拙朴的乐舞岩画和器物上的乐舞纹饰图案；汉代气派深沉雄伟的乐舞百戏画像石；魏晋南北朝以来的众多石窟艺术宝库中，那些辉煌壮观的乐舞壁画和雕刻；唐宋时期著名画家绝妙的工笔画卷和出土乐俑；明清以来广泛涉及市民文艺生活的各类画面等等，生动地反映着古代五彩缤纷的音乐生活，可谓琳琅满目、多姿多彩。这是以艺术形式积淀着的历史现实，其音乐氛围跃然纸上。它们向人们展示了各不相同的时代特征和风貌，充实和丰富了人们对古代音乐文化发展的认识。随着时间的推移和生活、音乐知识的积累，人们对它们的认识会不断深化并开掘出新的内涵。这些图像的史料价值和审美价值将长存于世。



图片目录

（一）远古至战国

1. 乐　　舞

2. 乐　　器



3.钟 鼓 之 乐



（二）秦汉至南北朝

1. 乐舞百戏





2·1·68　洛庄汉墓铜铃

济南市考古研究所藏

2·1·69　洛庄汉墓1号瑟铜枘

济南市考古研究所藏

2·1·70　洛庄汉墓3号瑟铜枘

济南市考古研究所藏

2·1·71　洛庄汉墓铜瑟钥

济南市考古研究所藏

2. 鼓　　吹

2·2·1　青杠坡汉骑吹画像砖

重庆市博物馆藏

2·2·2　扬子山汉骑吹画像砖

重庆市博物馆藏

2·2·3　曲阜汉骑吹画像砖

山东曲阜孔庙藏

2·2·4　肥城汉骑吹画像砖

原址保存

2·2·5　肥城汉骑吹画像砖摹本

2·2·6　肥城汉鼓车画像砖

采自付惜华《汉代画像全集》初编14

2·2·7　新都汉骑吹画像砖

四川省博物馆藏

2·2·8　新都汉击鼓画像砖

四川省博物馆藏

2·2·9　邓县鼓吹雕砖（一）

中国国家博物馆藏

2·2·10　邓县鼓吹雕砖（二）

中国国家博物馆藏

2·2·11　草厂坡北朝骑马击鼓俑

中国国家博物馆藏

2·2·12　草厂坡北朝击鼓、击锣俑

中国国家博物馆藏

2·2·13　北魏骑马击鼓俑（一）

北京故宫博物院藏

2·2·14　北魏骑马击鼓俑（二）

北京故宫博物院藏

3. 竽瑟之乐及其他

2·3·1　马王堆1号汉墓乐俑

湖南省博物馆藏

2·3·2　马王堆1号汉墓竽

湖南省博物馆藏

2·3·3　马王堆1号汉墓瑟

湖南省博物馆藏

2·3·4　马王堆1号汉墓抚瑟图

湖南省博物馆藏

2·3·5　徐州汉抚瑟俑

徐州市博物馆藏

2·3·6　嘉祥汉建鼓舞画像石

采自付惜华《汉代画像全集》初编186

2·3·7　南武阳汉乐舞、杂技画像石

采自付惜华《汉代画像全集》初编211

2·3·8　南武阳汉乐舞、杂技画像石摹本

2·3·9　马王堆1号汉墓竽律

湖南省博物馆藏

2·3·10　马王堆3号汉墓筑（明器）

湖南省博物馆藏

2·3·11　长沙“渔阳”墓筑

长沙市博物馆藏

2·3·12　马王堆1号汉墓击筑图

湖南省博物馆藏

2·3·13　汉漆奁击筑图摹本

漆奁藏南京博物院

2·3·14　克孜尔38窟吹唢呐壁画（一）

2·3·15　克孜尔38窟吹唢呐壁画（二）

2·3·16　马王堆3号汉墓七弦琴

湖南省博物馆藏

2·3·17　汉抚琴俑（一）

北京故宫博物院藏



4. 北朝石窟伎乐



（三）隋唐五代

1. 乐舞与仪仗乐队





2. 说唱俑与戏弄俑

3. 中日音乐文化交流

（四）宋　元

1. 城乡音乐活动与散乐

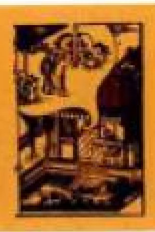


2. 词曲音乐

3. 杂剧与南戏



4. 器　　乐



（五）明　　清

1. 民歌、小曲与说唱



2. 民间歌舞与风俗音乐



3. 传奇、京剧与地方戏



4. 器　　乐



5·4·29　“九霄环佩”琴乾隆题款

辽宁省博物馆藏

5·4·30　清《弘历薰风琴韵图》

北京故宫博物院藏

5·4·31　清郎世宁《弘历观画图》

北京故宫博物院藏

5·4·32　清高其佩《胤禛行乐图》弹琴

北京故宫博物院藏

5·4·33　清禹之鼎《幽篁坐啸图》

山东省博物馆藏

5·4·34　清宫旧藏《秋鸿琴谱》封面

北京故宫博物院藏

5·4·35　《秋鸿琴谱》“怀北”

北京故宫博物院藏

5·4·36　《秋鸿琴谱》“声断楚云”

北京故宫博物院藏

5·4·37　明“壁虎龙纹琵琶”

中国音乐学院杨大钧教授旧藏

5·4·38　清“黑漆云龙纹琵琶”

中国音乐学院杨大钧教授旧藏

5·4·39　清阮

中国艺术研究院音乐研究所藏

5·4·40　元刘贯道《消夏图》

（美国）纳尔逊·艾京斯艺术博物馆藏

5·4·41　明杜堇《宫中图》弹阮

上海博物馆藏

5·4·42　清刘彦冲《听阮图》

北京故宫博物院藏

5·4·43　清任熏《瑶池霓裳图》弹阮

天津市艺术博物馆藏

5·4·44　明竖箜篌

中国艺术研究院音乐研究所藏

5·4·45　仿制竖箜篌

中国艺术研究院音乐研究所藏

5·4·46　明仇英《人物故事图》弹竖箜篌

北京故宫博物院藏

5·4·47　明杜堇《宫中图》弹竖箜篌

上海博物馆藏

5.宫廷音乐

5·5·1　明《入跸图》中的骑马鼓吹乐队

台北故宫博物院藏

5·5·2　明骑马击钹乐俑

北京故宫博物院藏

5·5·3　明《出警图》中的骑马鼓吹乐队

台北故宫博物院藏

5·5·4　明《出警图》中的船队鼓吹乐队

台北故宫博物院藏

5·5·5　明持唢呐等乐俑

北京故宫博物院藏

5·5·6　明击鼓乐俑

北京故宫博物院藏

5·5·7　明持管乐俑

北京故宫博物院藏

5·5·8　《康熙南巡图》中的仪仗乐队

北京故宫博物院藏

5·5·9　《乾隆南巡图》中的仪仗乐队（一）

北京故宫博物院藏

5·5·10　《乾隆南巡图》中的仪仗乐队（二）

北京故宫博物院藏

5·5·11　《慈宁燕喜图》中的“中和韶乐”

北京故宫博物院藏

5·5·12　《万树园赐宴图》中的仪仗乐队

北京故宫博物院藏

5·5·13　《万寿点景图》中的鼓吹乐

北京故宫博物院藏

5·5·14　《紫光阁赐宴图》中的仪仗乐队

北京故宫博物院藏

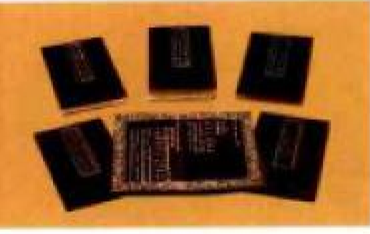
5·5·15　《紫光阁赐宴图》中的“中和韶乐”

北京故宫博物院藏

5·5·16　《紫光阁赐宴图》中的蒙古乐队

北京故宫博物院藏





5·5·51 《笳吹番部合奏乐章满洲蒙古汉文合谱》(乐谱、纹饰)
北京故宫博物院藏

5·5·52 《笳吹番部合奏乐章满洲蒙古汉文合谱》(装潢样式)
北京故宫博物院藏

5·5·53 《庆隆舞乐章满汉文合谱》(乐谱、木匣)
北京故宫博物院藏

5·5·54 《庆隆舞乐章满汉文合谱》(首页书影)
北京故宫博物院藏

5·5·55 《皇朝礼器图册》乐器图 胡笳
中国国家博物馆藏

5·5·56 《皇朝礼器图册》乐器图 口琴
中国国家博物馆藏

5·5·57 《皇朝礼器图册》乐器图 胡琴
中国国家博物馆藏

5·5·58 《皇朝礼器图册》乐器图 奚琴
中国国家博物馆藏

5·5·59 《皇朝礼器图册》乐器图 月琴
中国国家博物馆藏

5·5·60 《皇朝礼器图册》乐器图 火不思
中国国家博物馆藏

5·5·61 《皇朝礼器图册》乐器图 二弦
中国国家博物馆藏

5·5·62 《皇朝礼器图册》乐器图 提琴
中国国家博物馆藏

5·5·63 《皇朝礼器图册》乐器图 巴拉满
中国国家博物馆藏

5·5·64 《皇朝礼器图册》乐器图 那噶喇
中国国家博物馆藏

5·5·65 《皇朝礼器图册》乐器图 哈尔扎克
中国国家博物馆藏

5·5·66 《皇朝礼器图册》乐器图 喀尔奈
中国国家博物馆藏

6. 谱　　式

5·6·1 明朱权《神奇秘谱》

5·6·2 清徐祺《五知斋琴谱》

5·6·3 清张鹤《琴学入门》

5·6·4 明《文林聚宝万卷星罗》"鼓经要法"

5·6·5 明《文庙礼乐全书》笙谱

5·6·6 清《弦索备考》合奏谱

5·6·7 清《钧天妙乐》谱

5·6·8 明道藏《玉音法事》谱

5·6·9 清《扎什伦布寺密宗下密园乐谱》

5·6·10 清抄本智化寺京音乐谱

5·6·11 清华秋苹《琵琶谱》

5·6·12 清李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》

5·6·13 清《闲叙幽音》琵琶谱

5·6·14 沈肇州《瀛州古调》琵琶谱

5·6·15 沈浩初《养正轩琵琶谱》

5·6·16 清汤斯质等《太古传宗》谱

5·6·17 清《九宫大成南北词宫谱》

5·6·18 清王锡纯《遏云阁曲谱》

7. 朱载堉《乐律全书》

5·7·1 明朱载堉《乐律全书》

5·7·2 明朱载堉《灵星小舞谱》(一)

5·7·3 明朱载堉《灵星小舞谱》(二)

8. 中外音乐文化交流

5·8·1 明魏皓《魏氏乐谱》

5·8·2 明魏双侯传《魏氏乐器图》

5·8·3 日本明清乐表演图

5·8·4 日本清乐表演图

5·8·5 朝鲜成俔《乐学轨范》

5·8·6 清《律吕正义续编》中的五线谱



附录（采自《中国音乐文物大系》图片一览）







说明：上述图片《北京卷》84幅、《甘肃卷》9幅、《天津卷》7幅、《新疆卷》5幅、《山西卷》5幅、《湖北卷》4幅、《陕西卷》3幅、《河南卷》1幅，共计118幅。

参考文献

《中国音乐史参考图片》第一至第九辑

中国音乐研究所编

音乐出版社　1954 至 1964 年陆续出版

《沂南古画像石墓发掘报告》

曾昭燏等

文化部文物局　1956 年

《白沙宋墓》

宿白著

文物出版社　1957 年

《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》

云南省博物馆

文物出版社　1959 年

《中国戏剧史长编》

周贻白著

人民文学出版社　1960 年

《前蜀王建墓发掘报告》

冯汉骥撰

文物出版社　1964 年

《中国古代音乐史稿》第一分册

李纯一著

音乐出版社　1964 年增订本

《长沙马王堆一号汉墓》

湖南省博物馆　中国科学院考古研究所

文物出版社　1973 年

《云南江川李家山古墓群发掘报告》

云南省博物馆

刊《考古学报》　1975 年第 2 期

《中国戏曲通史》

张庚、郭汉城主编

中国戏剧出版社　1980 年

《昆剧演出史稿》

陆萼庭著

上海文艺出版社　1980 年

《中国古代音乐史稿》上、下册

杨荫浏著

人民音乐出版社　1981 年

《云南青铜器论丛》

"云南青铜器论丛"编辑组编

文物出版社　1981 年

《苏州评弹旧闻钞》

周良编

江苏人民出版社　1983 年

《中国乐器图志》

刘东升、胡传藩、胡彦久编著

轻工业出版社　1987 年

《曾侯乙墓》

湖北省博物馆

文物出版社　1989 年

《中国古代歌曲》

孙玄龄、刘东升编

人民音乐出版社　1990 年

《清代院画》

杨伯达著

紫禁城出版社　1993 年

《密县打虎亭汉墓》

河南省文物研究所编

文物出版社　1993 年

《中国音乐文物大系·北京卷》

袁荃猷主编

大象出版社　1996 年

《五代王处直墓》

河北省文物研究所、保定市文物管理所编

文物出版社　1998 年

《中国古琴珍萃》

中国艺术研究院音乐研究所

北京古琴研究会编

紫禁城出版社　1998 年



《西域国宝录》
王博、霍旭初撰文
新疆人民出版社 1999年

《追寻逝去的音乐踪迹》
吴钊著
东方出版社 1999年

《宣化辽墓》
河北省文物研究所
文物出版社 2001年

《五代冯晖墓》
咸阳市文物考古研究所编
重庆出版社 2001年

《中国传世人物名画全集》上、下卷
刘人岛主编
中国戏剧出版社 2001年

《二十世纪中国百项考古大发现》
考古杂志社编著
中国社会科学出版社 2002年

《中国十年百大考古新发现》(1990－1999年)上、下册
李文儒主编
文物出版社 2002年

《清史图典——乾隆朝》上、下册
故宫博物院编
紫禁城出版社 2002年

《中国舞蹈文物图典》
刘恩伯编著
上海音乐出版社 2002年

《中国传世名画》五卷本
纪江红编
内蒙古人民出版社 2002年

《敦煌壁画乐舞研究》
郑汝中著
甘肃教育出版社 2002年

《中国音乐考古学》
王子初著
福建教育出版社 2003年

《中国古乐器》
刘东升编著
湖北美术出版社 2003年

《泸县宋墓》
四川省文物考古研究所等编
文物出版社 2004年

《长沙马王堆二、三号汉墓》
湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所编著
文物出版社 2004年

《山东章丘市洛庄汉墓陪葬坑的清理》
济南市考古研究所 山东大学考古系
山东省文物考古研究所 章丘市博物馆
刊《考古》2004年第8期

《清代戏剧文化史论》
王政尧著
北京大学出版社 2005年

《锦灰三堆》
王世襄自选集
生活·读书·新知三联书店 2005年

《中国古代音乐史简述》
刘再生著
人民音乐出版社 2006年修订版

《缤纷舞蹈文化之路》
董锡玖著
敦煌文艺出版社 2006年

《清代宫廷生活》
万依、王树卿、陆燕贞主编
生活·读书·新知三联书店 2006年

《中国绘画史经典图录》
何延喆编著
河北美术出版社 2006年

后　记

中国音乐文化有数千年的悠久历史，保存的音乐史料也非常丰富，既有卷帙浩繁的文献记载，亦有传世和考古发掘的大量音乐文物和图像。包括乐器、乐俑，与音乐内容相关的青铜器、漆器、瓷器上的装饰图案，画像石、雕砖，石窟、寺庙、墓葬的雕刻、壁画，画家及民间的绘画作品、书籍插图等，这些实物和图像可与文献记载相互参照、印证，有的可以弥补文献之遗缺。它们直接向人们传送形象的信息，使音乐史的面貌更为生动、具体。它们本身大都又是古代珍贵的艺术品，其史料价值和鉴赏价值已经越来越引起人们的注意。现将本所历年搜集到的图像资料加以整理和说明，从中可看到中国音乐发展历史的概貌，供研究与教学参考之用。

本书稿曾请阴法鲁先生审阅，他提供了许多宝贵的修改意见，我们表示衷心的感谢。在编写过程中，还得到中央和很多省、市、自治区博物馆、文物考古单位及专家的大力协助，我们也深表感谢。

编　者

1988年7月

修订版后记



本书初版于1988年，出版后得到广大读者和中国音乐史学界海内外学者的关注。1996年第2次印刷，出版至今已十八载。此间，袁荃猷（1920～2004年）、张振华（1920～1998年）先生先后谢世，两位先生都是可敬的长辈，我们共事多年，曾多次合作，他们在各自的专业领域里都有丰富的学识与经验，为人谦虚谨慎、诲人不倦，使我和董建国同志深受教益。工作中，大家关系和谐而愉快，现已成为往昔岁月一段难忘的美好回忆。在此书即将以新的版本再次重印之际，追思数语，以表达内心对两位先生深切的怀念。

此次重印，我对全书图片及相关文字做了较大的调整补充，增加了近二十年来新的考古发现和过去没有条件收集到，现已能见到的资料。初版收录图片497幅，现增至726幅，原有图片也做了大量更新，文字则做了相应的增补。此版图片尽可能注明原物尺寸，书末"图片目录"中注明出处（收藏地），并附有参考文献，为大家进一步研究探讨提供方便。此版力求对迄今所知重要的音乐图像和实物，做较有系统地梳理和集中展示。使读者一编在手，能省却繁检之劳，时时披览，不失为赏心悦事。但囿于见闻，仍会有遴选不当或遗漏缺失，只好暂付阙如，留待日后修订。

感谢《中国音乐文物大系》总编辑部及总主编王子初先生提供了北京、甘肃、天津、新疆、山西等卷中本书所需图片；感谢济南市考古研究所及所长崔大庸先生提供了山东章丘洛庄汉墓出土乐器



的全部图片；江西省博物馆提供了鄱阳洪子成墓南戏人物瓷俑图片；湖南省和长沙市博物馆提供了汉代筑图片；文物出版社提供了陕西彬县五代冯晖墓伎乐石雕图片。感谢每一位原版图片的摄影者。我们从全国各地博物馆、文物考古单位征集到珍贵图片，并吸收了专家学者们的研究成果，难以悉数列举，在此一并表示由衷的谢意。

感谢中国艺术研究院舞蹈研究所刘恩伯研究员，也是我中学（北京汇文中学）的校友、学长对我的指导和帮助。

感谢人民音乐出版社多年来对本书的厚爱和鼎力支持。感谢责任编辑、技术编辑、责任校对为本书付出的辛勤劳动。

刘东升

2006年10月



图像主要摄制者

张振华　　董建国

胡　锤　　孙克让

郝勤建　　祁小山

梁子明　　来启斌

冯　林　　张双北





刘东升

中国艺术研究院音乐研究所研究员。

生于1940年，北京人。1963年毕业于天津音乐学院民族器乐系，著有《中国乐器图志》、《中国古乐器》、《中国音乐史略》（合著）、《中国古代歌曲》（合著）等。任《中国音乐词典》器乐分科主编、《中国乐器图鉴》主编、《中国古琴珍萃》常务副主编、《中国艺术百科辞典·音乐卷》副主编等。个人著作两次获中国艺术研究院优秀科研成果奖。两项集体项目获文化部文化艺术科学优秀成果奖。1993年起获国务院政府特殊津贴。



袁荃猷（1920—2004）

中国艺术研究院音乐研究所研究馆员。

祖籍江苏松江。早年入学于燕京大学教育系，后毕业于辅仁大学。曾汇编《〈神奇秘谱〉指法集注》、编选《中国音乐史参考图片》第6至10辑，任《中国音乐文物大系·北京卷》主编。发表《关于信阳楚墓虎座鼓的复原问题》、《一幅难得的清代蒙古族作乐图》、《谈箜篌》等音乐考古论文多篇，并出版有《游刃集》（剪纸集）。

图书在版编目（CIP）数据

中国音乐史图鉴 / 刘东升，袁荃猷编撰．-2版（修订版）.—北京：人民音乐出版社，2008．5
ISBN 978-7-103-03124-7

Ⅰ．中… Ⅱ．①刘… ②袁… Ⅲ．音乐史-中国-图鉴 Ⅳ．J609．2-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2005）第 142008 号

责任编辑：吴　朋
责任校对：沙　莎
装帧设计：吴建新、巩　煜

人民音乐出版社出版发行
（北京市海淀区翠微路 2 号　邮政编码：100036）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail:rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
A4　2 插页　22.75 印张
2008 年 5 月北京第 2 版　2008 年 5 月北京第 1 次印刷
印数：1—1,000 册　定价：390.00 元